Diss. Tübingen 1915.

K. Häberle

ARRETINISCHE RELIEFKERAMIK

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ANTIKEN KUNSTGEWERBES

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

VORGELEGT

VON

KARL HÄHNLE
AUS GIENGEN A./BR.

STUTTGART
DRUCK VON OTTO KEGEL
1915

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. Noack
17. Dezember 1914.

Die gesamte Arbeit wird nach dem Krieg erscheinen.

Meinen Eltern.

Vorwort.

Infolge des Krieges ist es leider unmöglich, die ganze der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen vorgelegte Arbeit mit dem reichen Bildermaterial bisher unveröffentlichter Stücke arretinischer Reliefkeramik der Oeffentlichkeit zu übergeben. Mit Genehmigung der Fakultät wird hier nur der allgemeine Teil und eine Auswahl der Darstellungen der Perenniusfabrik (vgl. S. 41) veröffentlicht. Die vollständige Arbeit, die hoffentlich bald nach Friedensschluß erscheinen kann, enthält außerdem noch die ausführliche Behandlung folgender Fabriken, von denen ich sicher zu bestimmende Stücke ermitteln konnte:

Fabriken, die sich an Perennius anschließen.
Die Töpferei des Publius.
„ „ „ Vibienus.
„ „ „ C. Volusenus.
Die Fabrik der Annier.
Die Fabrik des C. Tellius.
Die Fabrik des Rasinius.
Die Fabrik des C. Memmius.
Die Fabrik des C. Cispius.
Die Fabrik des L. Pomponius Pisanus.
Die Fabrik des C. Gavius.
Die Fabrik des P. Cornelius.
Die Fabrik des Ateius.
Spätitalische Sigillata.
Anhang: Darstellungen dionysischer Mysterien.

Die Beilage mit den Zeichnungen der arretinischen Eierstäbe und Zierstreifen ist mit gütiger Unterstützung eines Freundes des archäologischen Instituts der Universität hergestellt.

Verzeichnis der mit Abkürzungen aufgeführten Literatur.

„Arezzo" = Franciosi, G., Arezzo in Italia Artistica. Vol. 41, 1909.
„Campana" = Campana, Antiche opere in plastica.
„Dragendorff, Drag." I bzw. II = Dragendorff, H., Terra Sigillata in Bonner Jahrbücher 96, S. 18 ff. Dragendorff, H., Die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst in Bonner Jahrbücher 103, S. 87 ff.
„Fabroni" = Fabroni, A., Storia degli antichi vasi fittili aretini. Arezzo 1841.
„Funghini" = Funghini, V., Degli antichi vasi fittili aretini. 4. ed. Firenze 1893.
„Harrison" = Harrison, J. E., Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge 1903.
„Hauser" = Hauser, Fr., Die Neu-Attischen Reliefs. Stuttgart 1889.
„Kekule-Rohden" = Kekule-Rohden, Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Stuttgart 1911.
„Loeb" = Chase, G. H., The Loeb Collection of Arretine Pottery. New-York 1908.
„Pernice" = Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund. Berlin 1901.
„Robert, A. S." = Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs.
„Schreiber, Reliefbilder" = Schreiber, Th., Hellenistische Reliefbilder.
„Schreiber, Toreutik" = Schreiber, Th., Die alexandrinische Toreutik in Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der K. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. XIV 1894.
„Walters Catalogue" = Walters, Catalogue of the roman pottery in the British Museum. London 1908.
„Walters, History" = Walters, History of the ancient pottery. Bd. II. 1905.
„Not. d. Scavi" = Atti della Reale Accademia dei Lincei, b. Notize degli Scavi.
„B. J." = Bonner Jahrbücher. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.
„A. M." = Mitteilungen des K. deutsch. archäol. Instituts, athenische Abteilung.
„R. M." = Mitteilungen des K. deutsch. archäol. Instituts, römische Abteilung.
„W. M." = Mitteilungen der Altertumskommission für Westfalen.
„Mon. d. Inst." = Monumenti inediti dell' Instituto archeologico.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 9

Übersicht über die Fabriken S. 11. Die Herstellung und technische Einzelheiten der Reliefgefässe 13

Die Gefässformen 21

Die Fabrik des M. Perennius 27

A. Die zeitliche Festlegung der Fabrik und die Tätigkeit ihrer Sklaven 27

B. Die Darstellungen der Fabrik (Auswahl) 38

I. Der dionysische Festzug 41

II. Das dionysische Opfer 45

III. Apollon, Artemis, Leto und Nike 48

IV. Beim Symposion 49

V. Die Knöchelspielerinnen 53

VI. Jagddarstellungen 54

VII. Kampfdarstellungen 58

VIII. Tanzende und musizierende Figuren 65

IX. Aus der Phaëthonsage 70

X. Komödienszenen 72

XI. Skelettbecher 75

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553625_0087

In der fruchtbaren Ebene, die sich am oberen Arnoknie, von hohen Bergen umgeben, ausbreitet, liegt auf einem breiten Hügel, der von Südwesten allmählich ansteigt und gegen Nordosten steil abfällt, die Provinzialhauptstadt Arezzo. Der stolze Dom, das altertümliche Rathaus und die starke Renaissancefeste überragen die flachen braunen Dächer. Auf der Höhe dieser Bauten lag das römische Arretium, während die Reste der ältesten etruskischen Stadt südlich auf dem Hügel von S. Cornelio lagen.[1]) Bis in die ältesten Zeiten reicht die Geschichte der Stadt zurück, wie die der meisten etrurischen Städte. Sie war frühe mit der Geschichte Roms verbunden, und seit Sulla waren hier römische Kolonisten. Frühzeitig war auch die Kunstfertigkeit seiner Bewohner bekannt, die im Jahre 203 v. Chr. 30 000 Schilde, 30 000 Helme und ca. 50 000 Waffen an P. Scipio für seinen afrikanischen Feldzug lieferten (Livius 28, 45). Dazu ist die Lage der Stadt für den Handel äußerst günstig: nach Nordwesten der Weg des Arno zum Meere, nach Süden die Verbindung nach Cortona und Perusia und zum Tibertal. So war es kein Wunder, daß der neue Zweig des Kunstgewerbes, der im ersten Jahrhundert v. Chr. hier einen Sitz fand, die Herstellung von feinen, roten Tongefäßen, einen großen Aufschwung nahm, und die Waren Arezzos weithin verbreitet wurden.

Die Fabriken, in denen dieses Tafelgeschirr hergestellt wurde, lagen vor den Mauern der Stadt, denn Brennofen, Tonlager und Abfallhaufen nahmen viel Platz ein; dazu sollte möglichst fließendes Wasser in der Nähe sein. So lagen im Westen und Süden der alten Stadt vor den Mauern — im Gebiet der heutigen Stadt — die meisten Fabriken. Einige hatten sich auch draußen an den Hügeln am Arno beim Ponte a Buriano angesiedelt.[2])

---

[1]) Vgl. Loeb, Einl. S. 1—3.

[2]) Vgl. die Karte in C. I. L. XI, 6700. Die Lage der einzelnen Fabriken wird unten erwähnt.

Ueber diese Fabriken hatte zuerst Dragendorff im Zusammenhang berichtet (B. J. 96 [1895] S. 39 ff.) und dabei die vorangehende Literatur verwertet. Die Herausgabe des 11. Bandes des C. J. L. gab sodann Ihm die Veranlassung, seine Ergebnisse kurz zusammenzufassen (B. J. 102 [1898] S. 106 ff.), und die Funde in römisch-augusteischen Lagern in Germanien haben den Kreis dieser Forschungen erweitert. Dabei ist die Arbeit von S. Loeschcke über die Terra-Sigillata von Haltern besonders hervorzuheben (vgl. W. M. 5, 101 ff.). Alle diese Arbeiten geben uns nach den Namensstempeln der verschiedenen Töpfer und ihrer Sklaven ein Bild von der Geschichte der arretinischen Töpfereien, und diese Namenforschungen sucht Oxé durch seine Untersuchungen zu einem Abschluß zu bringen (vgl. Rhein. Mus. 59 [1904] S. 120 ff. und 7. Bericht der röm.-germ. Kommission 1912 S. 6 ff.). Während so unsere Kenntnis von den Namen aller arretinischen Töpfer immer umfassender wird, sind die Erzeugnisse der Relieftöpfereien noch nicht zusammenhängend behandelt. Sie machen auch im Vergleich mit dem unverzierten Geschirr nur einen kleinen Teil der arretinischen Ware aus. Auch hier hat Dragendorff die Wege gewiesen (a. a. O. und B. J. 103 [1899] S. 87 ff.). Allein das von ihm verwendete Material beschränkt sich fast ganz auf die Fabrik des Perennius. Ebenso gibt die Untersuchung von Pasqui (Not. d. Scavi 1896 S. 464) nur ein Bild dieser Töpferei, während vorher Funghini wenigstens versuchte, Abbildungen aus der Fabrik des Cornelius zu geben. Auf den bisher erwähnten Arbeiten beruhen auch vollständig die neuesten von Chase in Loeb Collection of arretine pottery 1908 S. 24 ff. und von Walters in History of the ancient pottery Bd. 2 S. 474 ff. und in Catalogue of the roman pottery 1908 S. 15 ff. gegebenen Zusammenfassungen über diese Relieftöpfereien. Wir waren also nach wie vor fast nur über die Fabriken des Perennius und Cornelius näher unterrichtet. Von den anderen Relieftöpfern kannten wir nur die Namen, ohne zu wissen, was für Darstellungen sie verwendet hatten. Es war aber doch durch die eben erwähnten Veröffentlichungen von Chase und Walters, durch Funde in Germanien, besonders in Castra-Vetera und Haltern, durch die allgemein zugänglichen Abgüsse der großen Sammlungen des Bostoner Museums immer mehr Material zusammengekommen, das eine zusammenfassende Darstellung und historische Anordnung der arretinischen Reliefkeramik nahelegte. Das war natürlich ohne die reichen Funde im Museum in Arrezzo selbst und die Bestände des Archäologischen Museums

in Florenz und des Thermen-Museums in Rom nicht möglich. In der vorliegenden Arbeit ist der Versuch gemacht, aus all diesen Funden zusammen ein genaues Bild der arretinischen Relieftöpfer im Einzelnen und ihres Zusammenhanges zu geben. Dabei kam ich zu folgenden Ergebnissen, die ich zunächst kurz zusammenfassen möchte, um sie nachher im Einzelnen zu beweisen.

Um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr., zur Zeit Cäsars, begannen hier die Kunsttöpfer zu arbeiten. Sie übernahmen die Technik dieser feinen Tongefäße, die Metallgeräte ersetzen sollten, aus Kleinasien, wo Terra-Sigillata-Töpfereien bei Pergamon nachgewiesen sind.[3]) Andere Zweige solcher Metall-nachahmenden Töpfereierzeugnisse kennen wir in den megarischen Bechern und der Calener Reliefkeramik. Wie beliebt gerade die leuchtend roten Terra-Sigillata-Gefäße waren, sehen wir daraus, daß sie über ganz Italien und die westlichen Teile des römischen Reichs verbreitet waren. In der Reliefkeramik ist es die Fabrik des M. Perennius, dessen Arbeiter Cerdo, Nicephorus und Philemo eine Reihe von Gefäßen mit feinen figürlichen Darstellungen schmückten, die sie einem großen, dem gesamten damaligen italischen Kunsthandwerk vorliegenden Vorlagenkreis entnahmen. Mit dem Beginn der Friedensregierung des Augustus nahm diese Fabrikation einen gewaltigen Aufschwung, und in diese Zeit dürfen wir hauptsächlich die Tätigkeit dieser Töpfer setzen. An ihre Seite trat bald der neue Arbeiter Tigranus, der noch neue Typen in der Fabrik aufbrachte. Er zeigte vornehmlich seine Kunst in strenger Einteilung der Gefäße und in einer stilisierenden Verwendung auch der figürlichen Typen. Von seinem Herrn bevorzugt, wurde er freigelassen und übernahm dann mit dem Namen des Herrn die ganze Fabrik mit ihrem großen Typenschatz, mit dem er nun frei schaltete. Neben ihm arbeitete noch Pilades. Die alten Arbeiter verschwanden, und um Christi Geburt trat ein neuer Asiate bei M. Perennius Tigranus ein, Bargathes. Er übernahm den alten Typenschatz und arbeitete zuerst ganz im Sinn seines Herrn Tigranus. Aber das war ihm nicht genug. Er wollte selbständig Neues schaffen, so daß wir wieder neue Figurenkreise in die Fabrik einziehen sehen. Auch er scheint von Tigranus freigelassen zu sein. Die Fabrik wird selbstverständlich auch von ihm unter dem Namen des M. Perennius weitergeführt, der nur noch die Firmabezeichnung darstellt. In der Regierungszeit

[3]) S. Loeschcke, A. M. XXXVII, 344 ff.

des Tiberius traten die Sklaven Crescens und Saturn ein, von denen wir nicht sehr viel wissen. Ihre Ware weist deutlich die Spuren des Verfalls auf. Die feine, abgewogene Arbeit hört auf, wahllos werden die vorhandenen Stempel benützt. Wann vollends das Ende der Perennius-Fabrik eingetreten ist, läßt sich aus dem Bildermaterial nicht erschließen, doch allzulange wird die Töpferei bei der scharfen Konkurrenz nicht mehr gearbeitet haben.

Natürlich blieb die Fabrik des Perennius bei der Herstellung der verzierten Ware nicht allein. Es schlossen sich einige kleine Töpfereien dabei eng an sie an, ohne daß wir genau die Zeit ihrer Wirksamkeit angeben könnten. Es ist die Töpferei des Publius mit dem Sklaven Heraclius, die der Vibieni und die des C. Volusenus. Außerdem hat in derselben Zeit mit Tigranus die Fabrik des Rasinius mit ihren Sklaven Certus, Eros, Isotimus, Mahes, Pantagathus, Pharnaces und Quartio begonnen, verzierte Ware herzustellen. Sie verfertigte außerordentlich feine Gefäße. An Rasinius schließt sich C. Memmius an, der mit ihm Sklaven wie Chrestus, Mahes und Pantagathus gemeinsam besitzt. Gefäße ähnlichen Stils wie Memmius verfertigt auch C. Cispius mit seinem Sklaven Comunis. Die Größe dieser Fabriken läßt sich nicht ganz übersehen, da ihr Gebiet noch nicht genügend ausgegraben scheint. Ebenso geht es mit der Fabrik des C. und L. Annius, die bei der Herstellung von Reliefgefäßen mit der des Rasinius einiges gemeinsam haben. Sie beschäftigen die Sklaven Chrestus, Coristus, Eros, Pantagathus und Phileros bei der Herstellung der Reliefware. An die Annier schließt sich C. Tellius mit seinen Sklaven Anteros und Phileros an. Die Fabriken der Annier beginnen ihre Tätigkeit noch vor Augustus und sind dann mit Rasinius zusammen die Konkurrenten des Tigranus. Auch L. Pomponius Pisanus mit seinem Sklaven Bhitus arbeitete zur selben Zeit. Dagegen beginnt zur Zeit des Bargathes im Anschluß an Arbeiten des Rasinius und Bargathes der Töpfer P. Cornelius seine ausgedehnte Tätigkeit. Er arbeitet mit seinen Sklaven Antiocus, Bitulus, Faustus, Heraclida, Parides, Primus und Rodo in der Art, daß er von allen bestehenden Fabriken verschiedene Typen und Stempel übernimmt. So zeigen seine Gefäße deutlich, wie wenig durchdacht ihre Darstellungen sind und wie sie rein nach ornamentalen Gesichtspunkten verziert sind. Dennoch vermag er seine Fabrik bald zu einer Höhe zu bringen, die es ihm gestattet, kleine Fabriken wie die des Tellius und Cispius aufzukaufen. Er muß noch unter Augustus gearbeitet haben, da

Stücke von ihm sich in augusteischen Lagern finden. Wir dürfen den Beginn seiner Tätigkeit um Christi Geburt ansetzen und annehmen, daß er auch noch unter Tiberius gearbeitet hat.

Wie er verfährt auch sein Zeitgenosse Ateius bei der Herstellung von Reliefgefäßen, doch ist bei ihm nicht sicher erwiesen, daß seine Töpferei in Arezzo lag. Noch später als Cornelius wird die Ware des C. Gavius sein, von dem aber nur wenige verzierte Stücke bekannt sind.

Als Ende der arretinisch-italischen Sigillata-Industrie dürfen wir die besonders in Rom und Pompeji gefundenen, roh gearbeiteten Schüsseln ansehen, deren Formen wir in gallischen Erzeugnissen wiederfinden. Es sind die Waren der Töpfer L. Rasinius Pisanus, Sextus Marci Prisci (?), L. Noni Flori (?) und C. P. P. Doch ist hier zu betonen, daß neben diesen Stücken in Pompeji sich auch noch bessere arretinische Ware findet, die dem Stil des Crescens und Saturn gleichkommt. Auch eine Wiederholung des Capuaner Horenkelches ist in Pompeji gefunden. Freilich am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. hat die arretinische Reliefkeramik aufgehört. Nichts in Arezzo, nichts in sonstigen Funden weist auf eine weitere Ausdehnung hin, wenn auch manche feine Stücke sich noch in Familien fortgeerbt haben werden. Sonst können wir uns die Worte Martials nicht erklären, der Ep. 14, 98 sagt: Arretina nimis ne spernas vasa monemus Lautus erat Tuscis Porsena fictilibus. Daß auch sonst die Gefäße einen guten Ruf besaßen, beweisen die andern bekannten Erwähnungen.[4])

In der Tat handelt es sich bei der arretinischen Reliefkeramik um Erzeugnisse hochstehender Kunsttöpfereien. Um ihren Kunstwert zu erkennen, müssen wir kurz ihre **Herstellung** schildern.[5]) Alle Reliefgefäße sind aus Formschüsseln ausgepreßt. Diese Formschüsseln werden so hergestellt, daß in ihre Innenwand, solange der Ton noch weich ist, Einzelstempel eingedrückt werden. Es müssen also zuerst einzelne Bilderstempel aus Ton modelliert und gebrannt werden. Metallbilderstempel sind keine gefunden, während solche aus Ton in Arezzo, Florenz und sonst vorhanden sind. Eine Reihe solcher Stempel werden also in den Formschüsseln zu einem Bilderfries vereinigt; dabei müssen einzelne Dekorationselemente mit besonderen Ritzinstrumenten frei gezeichnet werden.

---

[4]) Vgl. Dragendorff I, S. 39 u. Loeb, Einleitung.
[5]) Vgl. Dragendorff I, S. 55.

Dazwischen setzt der Töpfer meist einen Stempel mit seinem Namen, der für uns sehr wichtig ist, da wir daraus in erster Linie die einzelnen Fabriken und ihre Bilderkreise unterscheiden können. Solche Namenstempel wurden, wie ein Stück in Arezzo beweist, auch aus Metall angefertigt.

Ist diese Formschüssel gebrannt, so haben wir ein Negativ, aus dem nun das eigentliche Gefäß hergestellt wird. Dabei ist besonders darauf hinzuweisen, daß die Linien der späteren Gefäßformen selbstverständlich in der Formschüssel schon vorgebildet und die Figurenstempel mit derselben Wölbung versehen sein mußten; denn die feinsten Stempel der größeren Figuren sind nicht in der Ebene gebildet, da sonst das Bild auf der geschwungenen Gefäßwand nicht gleichmäßig abgebildet würde. Es muß also der Stempelschneider das spätere Gefäß schon bei der Herstellung der Einzelstempel als Ganzes sich ausdenken, um eine künstlerische Wirkung zu erzielen. Wir können darnach auch Beweise dafür finden, daß einzelne Töpfereien Stempel anwenden, die sie nicht selbst hergestellt haben und darum auch nicht richtig verwenden können. Die Herstellung solcher Stempel und Formschüsseln ist also das Werk von Künstlern, während zu der Herstellung der eigentlichen Gefäße aus diesen Formschüsseln nur die Fertigkeit des Töpfers gehörte. In diese Formschüsseln wird der Ton eingedrückt und getrocknet, wobei das geformte Gefäß so weit eingeht, daß es, ohne hängen zu bleiben, herausgenommen werden kann; dann werden Rand und Fuß angesetzt und das Ganze leicht gebrannt. Denn die erhaltenen Formen sind alle aus einem Stück und nicht zum Auseinandernehmen gefertigt, so daß alle überhängenden Teile besonders hergestellt werden müssen und nur der verzierte Teil aus der Form gepreßt wird. Nach dem ersten Brand wird das Gefäß sorgfältig innen und außen mit der Glasur überzogen, die beim nochmaligen Brennen die schöne, leuchtend rote Farbe erhält. Beweise für dieses zweimalige Brennen erhalten wir durch die zahlreichen völlig fertiggestellten und gebrannten Gefäßstücke, die noch keine Glasur aufweisen, wie ich sie in Arezzo und in Tübingen gesehen habe. Ist der Brand schlecht, so wird die Glasur schwarz oder braun, bisweilen verziehen sich dabei auch die Gefäße. Solche Stücke werden dann weggeworfen und bilden mit den unbrauchbar gewordenen Formschüsseln zusammen den Hauptteil der Funde in der Töpferei selbst.

Für die Beurteilung des Kunstwerts kommt darnach nur die

Herstellung der Bilderstempel und Formschüsseln in Betracht. Da ja die Sigillatagefäße Metallgefäße nachahmen und sich bisweilen direkte toreutische Vorbilder für ihre Darstellungen nachweisen lassen, so könnte man denken, die einfachste Art der Herstellung von Formschüsseln sei das Abformen von Metallgefäßen.[6]) Daß dies bei den guten arretinischen Töpfereien nicht der Fall ist, beweisen die in Arezzo gefundenen, außerordentlich fein gearbeiteten Bilderstempel, die ja die Wölbung des späteren Gefäßes schon deutlich zeigen. Nun sind die uns erhaltenen äußeren Formen von Metallgefäßen von denen der Sigillatagefäße so verschieden, daß wir auch das Nachpressen einzelner Stempel von Metallgefäßen nicht annehmen dürfen. Dazu kommt, daß die Reliefe der Metallgefäße ganz anders aufgefaßt und ausgeführt werden als bei den Tongefäßen. Man vergleiche zum Beispiel den bekannten Skelettbecher aus Boscoreale mit den Skelettformen des Cerdo (vgl. S. 75), so wird dieser Unterschied völlig klar. Freilich konnte nur ein ausgebildeter Künstler solche Stempel modellieren. An der technischen Möglichkeit zu solch feinen Arbeiten, wie sie z. B. der Schild des kämpfenden Achill zeigt (vgl. S. 60), dürfen wir im Hinblick auf die vielfach noch viel feinere Ausführung der Gemmen nicht zweifeln. Wenn wir noch dazu nehmen, daß ein solcher Relieftöpfer schon beim Modellieren des einzelnen Stempels das Gesamtbild des Sigillatagefäßes sich ausdachte, so haben wir in den Namen, die wir auf den Sigillatagefäßen finden, eine ganze Reihe von Künstlern vor uns, die ebenso wie die Toreuten, die Gemmenschneider und die Bildhauerkopisten das Beste geben, was sie konnten. Freilich haben vor allem die späteren Töpfer keine selbständigen neuen Stempel mehr hergestellt, sondern nur die alten oft in ganz anderer Weise verwendet, als wofür sie anfänglich bestimmt gewesen waren. Damit beginnt auch schon der Verfall der Relieftöpfereien, die rasch auf die Stufe sinken, wie wir sie dann Jahrhunderte lang in Gallien und Germanien fortleben sehen. Dazu kommt, daß in späteren Fabriken ohne Zweifel einzelne Bilder fertiger Sigillatagefäße nachgepreßt wurden. Wir haben verschiedene solche Beispiele zu nennen. Besonders deutlich zeigt es sich bei Cornelius. Auf Formen in Arezzo sehen wir feine Mädchengestalten mit dem Stempel des Rasinius. Auf einem Bostoner Kelch finden wir dieselben Figuren mit dem Stempel des Cornelius, und wenn wir genau zusehen,

---

[6]) So z. B. Hauser S. 110.

bemerken wir, wie sich das Relief nach unten erhöht. Vergleichen wir die Form des Rasinius mit der des Cornelius, so sehen wir, daß die letztere viel stärker nach unten eingebogen ist, und darum erscheint bei Cornelius das Relief nach unten wie aufgesetzt. Er hat also diesen Stempel nicht selbst angefertigt. Interessant ist, daß sich sogar ein Formstück (Tübingen 2367) erhalten hat, das zeigt, wie eine solche Mädchenfigur abgepreßt wurde. Es ist ein Tonklumpen, der eines dieser Mädchen im Negativ nachbildet; ein Buchstabe R auf Vorder- und Rückseite zeigt, daß auch die Herkunft dieser Figur aus der Rasinius-Fabrik bezeichnet werden sollte.

Diese späteren Töpfereien arbeiten also nicht mehr mit selbstständigen Künstlern, sondern mit Töpfern, die ihre Vorbilder nachahmen, so gut sie können. Die Bilder sind nicht mehr die Hauptsache für sie, sondern die Ausgestaltung der Gefäßformen. Das können wir bei der Verwendung der einzelnen Gefäßtypen genau verfolgen.

Doch zuvor sind noch technische Einzelheiten zu besprechen; denn die Perlstäbe, Strichellinien, Friese und Eierstäbe, die das Gefäß meist nach oben abschließen, werden als fortlaufende Ornamente etwas anders in die Formen eingepreßt als die Einzelstempel. Es wird angenommen, daß dazu Rädchen verwendet wurden, auf denen diese Verzierungen fortlaufend modelliert waren.[7]) Nun erscheinen aber die Einzelteile dieser Friese so genau gleichmäßig gebildet, daß es sehr schwierig erscheint, auf einem Rädchen ringsum völlig gleiche Rosetten oder Eier nebeneinander zu modellieren. Das verlangt vor allem keine künstlerischen Fähigkeiten, sondern nur große technische Gewandtheit und Pünktlichkeit. Auch sind, soweit es mir bekannt ist, keine solche Rädchen gefunden worden. Ihre Verwendung erscheint mir demnach unwahrscheinlich. Diese Zierstreifen lassen sich auch auf andere Weise herstellen. Bei Perlstäben und Strichellinien wird eine Art Stilus gleichmäßig in kurzen oder langen Abständen in die Formschüssel gepreßt, die auf der Töpferscheibe gedreht wird. So ergeben sich die regelmäßigen Perlstäbe oder Strichellinien; ebenso wie der Stilus können natürlich auch andere Stempel gleichmäßig in die Wand der sich drehenden Formschüssel eingepreßt werden, um den Abschlußfries zu ergeben. Diese Art der Her-

[7]) Vgl. z. B. Knorr „Die verzierten Terra-Sigillata-Gefäße von Rottweil", 1907, S. 3.

stellung erscheint auch deshalb wahrscheinlich, weil auf einzelnen Stücken die Einzelteile, z. B. Rosetten, nicht immer den gleichen Abstand haben, mit den Rändern übereinander greifen, oder weil Einzelteile verschieden hoch stehen, z. B. die friesartig gereihten Negerköpfe bei Bargathes, was bei der Herstellung mit einem Rädchen unmöglich ist. Auch bei den Eierstäben lassen sich ähnliche Beobachtungen machen: ein Ei ist stets genau gleich dem andern, nur die Abstände sind bisweilen verschieden, oder die Eier schneiden sich gegenseitig. Auf andern Stücken setzt der Eierstab aus, wenn die Figuren des Bildfeldes zu hoch heraufragen (z. B. Symposionkelch, Xanten in B. J. 122, Tafel 59—60). Außerdem ist auf einzelnen Stücken der Eierstab so ungleichmäßig eingepreßt, daß das Einpressen mit einem Rädchen unmöglich ist. Es müssen also auch zur Herstellung der Eierstäbe Stempel verwendet worden sein, die das einzelne Ei, aus dem sich der Eierstab zusammensetzt, im Relief modelliert haben. Diese Stempel sind bei den einzelnen Töpfern verschieden: das einzelne Ei ist bald breit und kurz, bald lang und schmal, es kann einfach oder doppelt umrissen sein; bisweilen steht auf diesem Stempel neben dem Ei entsprechend der klassischen Formulierung des Motivs, meist auf der rechten Seite, eine schmale Zunge oder ein Strich, die oft beide der Richtung des Eies folgen. Bisweilen findet sich auf beiden Seiten des Eies diese Zunge. Die Einzelstempel waren verhältnismäßig leicht herzustellen und so blieb ihre Verwendung auf bestimmte Töpfer beschränkt. Dadurch werden sie für uns ein wichtiges Hilfsmittel für die Zuweisung ungestempelter Stücke an bestimmte Töpfer. Ich habe zu prüfen versucht, ob sich bei der Verwendung dieser Zierstreifen nicht auch zeitliche Unterschiede nachweisen lassen; doch scheint es nicht der Fall zu sein. Nur so viel läßt sich sagen, daß die besten Töpfer der früheren Zeit den Eierstab weniger häufig verwenden als Girlanden, Perlstäbe und Strichellinien.

Im folgenden gebe ich eine Zusammenstellung der Zierstreifen und Eierstäbe, die sich nach einer genügenden Anzahl von gestempelten Stücken bestimmten Töpfern zuweisen lassen. Die wichtigsten von ihnen sind auf der Beilage unter den in Klammern beigefügten Nummern abgebildet.

I. Perennius-Fabrik.

Die Cerdo-Gruppe verwendet eine feine Weinranke sehr häufig, ebenso wie eine reiche Girlande von Blüten, Blättern und

Früchten. Auch feine Rosetten kommen vor. Eierstäbe sind für sie in folgenden Formen charakteristisch:

a) ein feines, oben breit angelegtes Ei mit doppelter Umrahmung (1);
b) ein feines, oben breit angelegtes Ei mit einfacher Umrahmung und kurzer Zunge (2);
c) ein feines, oben breit angelegtes Ei mit einfacher Umrahmung in verschiedenen Größen (3 a—c);
d) ein breites Ei mit unvollständiger Umrahmung (4).

Diese Eierstäbe verwendet auch Tigranus sehr häufig. Er gebraucht auch einen Fries von Rosetten (5) und wagrechten Palmetten oder einen Fries von langen, schmalen Anhängern oder hängenden Dreiecken (6).

Deutlich scheidet sich aber von dieser ersten Zeit der Perenniusfabrik die zweite, die mit Bargathes beginnt. Er verwendet häufig einen Fries von hängenden Dreiblättern (7) oder von stehenden oder hängenden Palmetten oder von Negerköpfchen (8) oder von Greifen (Walters, Catalogue Fig. 22). Eierstäbe verwendet er verschiedene:

a) kleines, schmales, einfach umrahmtes Ei mit Zunge (9);
b) kleines, schmales, doppeltumrahmtes Ei mit kleinem Strich rechts (10);
c) dieselbe Art wie b, nur größer gezeichnet (11);
d) langes, schmales, einfach umrahmtes Ei mit Zunge (12);
e) breites, doppelt umrahmtes Ei mit Strich (13).

Der letzte Eierstab ist der häufigste; er wird auch von Crescens und Saturn verwendet. Für sie sind auch Friese von Rosetten (14) oder konzentrischen Kreisen (15 a, b) und Perlstäbe von Strichellinien umrahmt, die mitten durchs Bildfeld gehen (16), charakteristisch.

II. Die Annius-Fabrik.

Sie verwendet ein langes, schmales, plastisches, einfach umrahmtes Ei, das nach oben bisweilen durch einen Perlstab gekürzt wird (17 a, b). Außerdem verwendet sie einen stilisierten Kranz.

III. Die Tellius-Fabrik

verwendet den Eierstab der Annius-Fabrik, noch weiter verkürzt.

IV. Die Cispius-Fabrik

verwendet einen flachen, oben breit angelegten, doppelt umrahmten Eierstab mit feiner Zunge.

V. Die Rasinius-Fabrik

verwendet Friese von hängenden oder liegenden Herzblättern, von kleinen Rosetten, stilisierte Oelkränze und Efeuranken. Auch ihre Eierstäbe sind sehr verschieden:

a) feines, flaches, einfach umrahmtes, oben breit angelegtes Ei mit Zunge (18);
b) kleines, nicht umrahmtes Ei mit Zungen zu beiden Seiten (19);
c) kleines, einfach umrahmtes Ei mit verhältnismäßig langer Zunge (20);
d) kleines, schmales, flaches, einfach umrahmtes Ei mit Zunge. Auch ein ähnlicher, aber plastischer gebildeter Eierstab wird verwendet;
e) langes, schmales, plastisch hervortretendes Ei mit einfacher Umrahmung (21).

Die übrigen Eierstäbe sind mir nur auf einzelnen Stücken bekannt, so daß ich sie hier nicht aufführen möchte.

VI. Die Cornelius-Fabrik

verwendet häufig Friese von Rosetten (22), konzentrischen Kreisen (23), Pelten, Anhängern (24) und Dreipunkten (25). Ihre Eierstäbe sind in der Anlage einander ähnlich, nur in der Größe verschieden. Das Ei ist oben breit, rundet sich unten schön ab, ist doppelt umrahmt und hat eine Zunge. Es kommt in vier Größen vor (26—29). Beispiele habe ich in W. M. 6 S. 78 zusammengestellt.

VII. Die Eierstäbe der **Ateius-Fabrik**, die ich in W. M. 6 S. 96/97 besprochen habe, sind folgende:

a) breiter Eierstab mit dünner Zunge, darunter eine Strichelreihe (Haltern 13; Foxton 13);
b) breiter Eierstab mit dünner Zunge, darunter ein dicker Perlstab (Haltern 14, 16, 19);
c) breiter Eierstab mit dünner Zunge (Haltern 6; Mainz 9).

Der obere Teil der Eierstäbe ist häufig beim Ansetzen des Gefäßrandes verletzt worden.

Eine weitere technische Besonderheit ist bisher nicht genügend beobachtet worden. Ich meine die aufgesetzten Figuren und Ornamente. Auf die glatten Randstreifen der Kelche Typus 3—5, auf die Ränder sonst unverzierten Geschirrs und als Attachen zur Befestigung von Henkeln werden häufig Figuren und Ornamente aufgesetzt. Sie werden in besonderen ebenen Formen,

die den schwäbischen „Springerlesmodeln“ gleichen, ausgepreßt, einzeln von der Form genommen und, solange sie noch weich sind, ungefirnißt auf die ebenfalls noch nicht gefirnißten Ränder aufgesetzt oder aufs Gefäß gesetzt und der Henkel daran befestigt. Erhalten sind eine ganze Reihe solcher Brettformen, wie ich sie im Unterschied von den Gefäßformschüsseln nennen möchte. So sah ich im Museum in Arezzo viereckige Formen; die eine zeigte einen bärtigen Satyrkopf dreimal wiederholt, eine Frauengestalt im langen Mantel nach rechts, die sich auf eine lange, brennende Fackel stützt, zweimal wiederholt, und eine Frauengestalt im langen Mantel mit einer Opferschale auf der Schulter, zweimal wiederholt. Eine andere zeigt nebeneinander drei Kränze, darunter ein Eichenblatt, dann wieder die Kränze und so fort; Teile einer runden Brettform zeigen im äußeren Kreis Bukranien nebeneinander, die sich im innersten Kreis wiederholen, dazwischen eine Tänzerin nach links, die den rechten Arm über den Kopf gebogen hat und den linken abwärts zurückstreckt. Eine kieselsteinförmige kleine Form diente zum Auspressen einer großen Traube. Auch die Tübinger Sammlung hat verschiedene solcher Brettformen für Tänzerinnen, für Eroten, für Satyrmasken, Widderköpfe, Rosetten, Keulen usf. Besonders interessant ist eine Form in Tübingen, die ein Medaillon mit sitzender Athena wiederholt zeigt. Ein Sigillata-Bruchstück zeigt, wie dasselbe Medaillon auf einen breiten Rand aufgesetzt wird. Die Tübinger Sammlung besitzt außer den Formen auch zahlreiche Randstücke mit solchen aufgesetzten Figuren und Ornamenten sowie Henkelstücke, die über solchen Attachen aufgesetzt sind. Weiter kenne ich solche Stücke im Thermen-Museum in Rom. Einige solcher aufgesetzter Figuren lassen sich bestimmten Töpfern zuweisen, wenn sie öfters auf gestempelten Stücken vorkommen: so z. B. ein tanzendes Paar und ein Löwenkopf bei Rasinius, das Seepferdchenornament und die verschlungenen Schlangen bei Cornelius. Doch reicht das bisher gesammelte Material noch nicht, alle diese Stücke bestimmten Fabriken zuzuweisen.

Uebrigens wurden auch die Henkel der unten aufgeführten Becher, Typus 7 und 8, aus besonderen Formen ausgepreßt. So hat die Tübinger Sammlung, ebenso wie das Bostoner Museum, eine Brettform für den horizontalen, oberen Teil der Henkel, und im Museum in Arezzo sah ich eine kleine Form für einen Griff, der wie eine Löwentatze gebildet war.

Zu erwähnen ist noch, daß sich bei genauer Beobachtung in

Arezzo, in Rom und unter den Stücken aus Arezzo in Tübingen zahlreiche Bruchstücke mit sogenannter Barbotine-Verzierung nachweisen lassen, d. h. auf das Gefäß ist weicher Ton in Ornamenten wie ein Guß aufgesetzt, „ähnlich wie der Konditor die Zuckerdekorationen auf dem Kuchen anbringt" (Drag. I, 112). Diese Stücke wurden gegenüber den ausgepreßten Gefäßen wenig beachtet und sollten nach Drag. I, 118 „in Italien nie existiert haben". Das einzige ganze Stück, das ich kenne, ist der Arezzo S. 18 abgebildete Henkelkrug. Die Verzierungen sind einfach: Spiralen, Blüten und Palmetten werden so gebildet. Leider ist mir kein Stück mit einem Fabrikstempel bekannt, so daß sich nichts Genaueres darüber sagen läßt. Nur das ist sicher, daß diese Stücke im Ton völlig mit der sonstigen arretinischen Ware übereinstimmen, so daß wir die Annahme Dragendorffs (I, 118) dahin ergänzen müssen, daß diese Technik sicher in Italien verwendet wurde und darnach früher beginnt, als er annimmt. Auch fügt die alexandrinisch-hellenistische Keramik weitere Beispiele hinzu, und schließlich wäre auch noch an die Dekoration mit aufgesetztem Tonschlamm und Vergoldung in Attika (Ende 4. und 3. Jahrhundert) zu erinnern.

Die Formen der arretinischen Reliefgefäße.[8])

Die zahlreichen Formen der arretinischen Reliefgefäße hängen selbstverständlich mit denen des unverzierten Geschirrs zusammen und lassen sich wie dieses zu bestimmten Gruppen zusammenfassen. Zunächst scheiden wir nach den Gefäßgatttungen Kelche, Becher, Tassen und Kannen. Unter ihnen erhalten wir weitere Gliederungen nach der Verschiedenheit der Einzelteile, besonders des Randes. S. Loeschcke (W. M. V S. 136) hat für die augusteische Sigillata-Keramik 4 Service aufgestellt, die sich durch ihre Lippenbildung unterscheiden, und zugleich die historische Entwicklung dieser Typen gezeigt. Dieselbe Entwicklung können wir bei den Reliefgefäßen verfolgen, die ja als Hauptstücke der Service gedacht sind.

Für die Kelchgefäße ist auf die in W. M. VI S. 67 ff. gegebene Beschreibung und die Formtafel der Halterner Reliefkelche zu verweisen („Haltern Typus A" etc.).

---

[8]) Die im folgenden aufgezählten Typen stellen eine wesentliche Erweiterung gegenüber den von Dragendorff I, Taf. I gegebenen Typen dar, obwohl auch hier noch keine abschließende Zusammenfassung gegeben werden kann.

I. Kelchgefäße.

Typus 1. Mit überhängender Lippe. a) Gefäße auf hohem Stengelfuß, b) Gefäße auf breitem, gegliedertem Fuß. [a) Drag. Typus 11; Loeschcke Typus 18, Haltern Typus A; b) Drag. Typus 12 und 13.] Die einzelnen Stücke unterscheiden sich in der Lippenbildung, die verschiedene Profile zeigt. Sie ist bald leicht geschwungen und unterschnitten, bald steigt sie, senkrecht absetzend, empor, bald ist sie völlig glatt, bald durch leichte Rillen gegliedert und geriefelt. Die leicht geschwungene glattte Bildung ist die ältere, während die gerillte und geriefelte, senkrecht absetzende Lippe die spätere Form darstellt (vgl. z. B. W. M. VI Tafel XI, Typus A).

Eine Reihe von verschiedenen Lippenbildungen sind ähnlich dem unverzierten Geschirr gebildet. Weitere Verschiedenheiten ergibt die Breite des glatten Randstreifens, der zwischen Bildfeld und Lippe eingeschoben wird, wodurch z. B. der Unterschied der Formen Drag. 12 und 13 bei sonst ganz gleichen Bauchformen erklärt wird.

Typus 2. Kelchgefäße mit gerundeter Lippe (Haltern Typus C): a) auf niederem Stengelfuß; b) auf breitem, gegliedertem Fuß [9]). Vollständig erhaltene Gefäße dieses Typus sind selten. Dagegen zeigen einige Kelchrandstücke die nach außen gerundete Lippe und es läßt sich hier deutlich die Entwicklung von Typus 1 zu 2 verfolgen. Einzelne Stücke des Typus 1 zeigen die überhängende Lippe mit einem nach außen gerundeten Profil. Diese Rundung wird bei andern zur Hauptsache, so daß daraus der neue Typus 2 sich bildet. Dieser muß also zeitlich auf den Typus 1 folgen.

Typus 3. Kelchgefäße mit gegliedertem Steilrand (Loeschcke Typus 19, Haltern Typus B). Wir unterscheiden nach der Form des Gefäßes selbst a) Gefäße mit karnisartig geschwungener Wand wie bei Typus 1; b) Gefäße mit konisch verlaufender Wand und scharfer Trennung des leicht gewölbten Bodens. Wie die Form b aus der Form a entsteht, zeigen die Gefäße, bei denen die Rundung der Wand durchgeht, das Bildfeld aber schon durch einen plastischen Reif vom unteren Teil getrennt wird, der seinerseits eine besondere Verzierung erhält.

---

[9]) Das Funghini Nr. 64 abgebildete Stück scheint zu diesem Typus zu gehören, allerdings fand ich das Stück in der Sammlung Funghini in Arezzo nicht mehr vor.

Der Fuß bei beiden Typen ist nieder und gedrungen und erreicht in den mir bekannten Stücken nie dieselbe Höhe wie bei Typus 1. Andererseits sind mir aber auch keine Stücke auf breitem Fuß bekannt.

Die beiden Grundtypen unterscheiden sich nun sehr stark in der Lippenbildung. Bald gliedert ein breites, bald ein schmales Band die Lippe, bald sind es zwei gleiche, bald zwei ungleiche Bänder. So erhalten wir die mannigfachsten Bildungen:

a) mit einfachem Band, ein Kelch aus Agrigent, zwei Kelche in Pompeji;

b) mit doppeltem, gleichem Band, Rayet-Collignon, Tafel XIII, Kelch in Arezzo; mit ungleichen Bändern, Crescens-Kelch in Florenz und Ateius-Kelch in Rom.

Ein Kelch in Pompeji zeigt eine sehr hohe Randbildung. Ueber dem Bildfeld kommt zuerst ein Band, dann ein breiter Randstreifen, dann wieder ein Band, also eine dreifach gegliederte Lippe.

c) mit einfachem Band, Haltern No. 6, mit doppeltem Band verschiedene Bruchstücke in Tübingen und Arezzo.

Es macht sich bei Typus 3 das Bestreben geltend, durch eine Steigerung der Mannigfaltigkeit in der Randbildung die Töpfereikunst zu zeigen. Der Hauptnachdruck bei allen diesen Gefäßen liegt in der Gesamtwirkung. Die Reliefverzierung tritt dagegen zurück. Diese Formen gehören also nicht in die Blütezeit der Reliefverzierung, wie wir sie z. B. bei der Cerdo-Gruppe sehen. Dagegen sind sie besonders häufig bei Bargathes-Perennius und bei Cornelius. Daß diese Form italischen Ursprungs ist und nicht unter gallischem Einfluß entstand, habe ich W. M. VI S. 92 f. zu zeigen versucht. Von Metallgefäßen lassen sich zum Vergleich die Pernice Tafel XIII bis XVI und Tafel XI abgebildeten Stücke anführen.

Typus 4. Kelchgefäße mit Steilrand, auf niederem Stengelfuß; die Hohlkehle, die den Rand von Typus 3 gliedert, erstarrt hier zum glatten Band, das nach oben und unten von kleinen Wulsten und Rillen abgeschlossen wird. Auch hier läßt sich in den Profilen die Entwicklung von Typus 3 zu 4 verfolgen. So zeigen einzelne Stücke, wie die einfache Hohlkehle von Typus 3 sich verflacht, bei andern ist von den doppelten Hohlkehlen des Typus 3 die untere schon glatt, die obere ist noch gerundet. Diese Form gehört ebenso wie die folgende schon ihrer Entstehung nach zu den späteren Typen.

Typus 5. Kelchgefäße mit gerundeter Lippe, die durch eine starke Rille von der Wand abgeschnürt wird. Eine Verbindung von

Typus 2 und 3 (Haltern Typus D). Das einzige mir bekannte ganze Gefäß ist das in Haltern, das auf niederem Stengelfuß ruht. Aus Arezzo sind mir nur einige Randstücke bekannt.

Bei Typus 3—5 finden wir häufig auf den glatten Randstreifen aufgesetzte Ornamente oder Figuren, teilweise auch zur Befestigung von verkümmerten Henkeln (vgl. S. 19 f.). Auch verzierte Deckel gehören zu diesen Kelchen. Ausgeführte Stücke kenne ich nicht, nur Formen zu solchen.

II. Becher.

A. Becher mit Doppelhenkeln.

Typus 6. Hoher Becher a) mit überhängender Lippe, wie bei Typus 1; b) mit gerundeter Lippe, wie bei Typus 2. Die Gesamtform ist bei a und b dieselbe. Auf einem einfachen Standring erhebt sich der nach oben sich erweiternde hohe konische Becher, der ringsum mit Reliefen verziert ist. Ueber dem Bildfeld führt ein glatter Randstreifen zur Lippe, auf beiden Seiten sind im Bildfeld große Henkel über Attachen angebracht. Die Form gehört zu den besten Erzeugnissen der arretinischen Reliefkeramik. Sie gleicht den hohen Metallbechern, z. B. dem Skelettbecher aus Boscoreale und verschiedenen Stücken aus Pompeji.

Typus 7. Doppelhenkelbecher auf niederem Stengelfuß. Die Gefäßform läuft nach unten birnförmig zu, nach der Randbildung haben wir zwei Arten zu unterscheiden: a) mit glattem, innen etwas abgeschrägtem Rand, b) mit dünner, überhängender Lippe. Das Bildfeld ist vom Rand durch feine Rillen getrennt. Die Henkel setzen im oberen Teil des Bildfeldes an und werden oben von breiten, horizontalen Griffen in der Höhe des Randes abgeschlossen, wie wir es bei Metallbechern finden. Für die Henkelform vgl. die sog. Schnabelgefäße: Schreiber, Toreutik S. 380 ff. Die Gesamtform gleicht dem Silberbecher Pernice Tafel X.

Als Typus 7 c können wir die bei Walters, Catalogue Tafel VII L. 57 abgebildete Form anreihen. Die Wand ist hier in einer Anlehnung an Typus 3 b durch einen plastischen Wulst in zwei Hälften gegliedert. Die Henkel steigen über die überhängende Lippe empor.

Typus 8. Doppelhenkelbecher auf Standring, ähnlich Drag. Typus 14. Die Wände verlaufen steil nach unten und setzen gegen den Boden ab. Die Randbildung zeigt dieselben Formen a und b wie bei Typus 7. Auch die Henkel sind dieselben.

B. Becher und Humpen ohne Henkel.

Typus 9. Breiter Becher auf Standring. Das Gefäß ist nach unten abgerundet, das Bildfeld vom Rand durch kleine Rillen getrennt. Nach der Lippenbildung sind folgende Formen zu unterscheiden: a) mit glatter Lippe; b) mit einfacher überhängender Lippe wie bei Typus 7 und 8; c) mit einer durch eine kleine Hohlkehle gegliederten Lippe; d) der Rand geht nach oben zusammen, die Lippe ist durch kleine Rillen gegliedert; e) der Rand geht nach oben zusammen, die Lippe hängt über.

Diese Form kommt in den verschiedensten Größen vor.

Typus 10. Steilwandige Becher ohne Henkel auf Standring (Form der Aco-Becher, Déchelette I S. 1 ff.). Bruchstücke von nach unten zulaufenden Bechern fanden sich in Arezzo mit derselben Lippenbildung wie Typus 7 und 8: a) mit glattem Rand; b) mit einfacher, überhängender Lippe. Die Wand ist meist dünn, die in Arezzo vorhandenen Stücke stammen alle aus der Fabrik des Perennius.

Typus 11. Breiter Humpen auf Standring. Die Wand setzt in scharfem Knick ab, die Lippe ist gerundet. Es ist also hier die Gefäßform des Typus 3 mit der Lippenbildung des Typus 5 verbunden. Die Form findet sich bei der spätitalischen Sigillata und gleicht der gallischen Form Drag. 29.

III. **Tassen.**

Typus 12. Tassen mit gerundeter Lippe.

a) Große Tassen von einem oberen Durchmesser von ca. 17 cm. Die Wand setzt vom Boden scharf ab und steigt stark nach außen geschwungen empor. Die Lippe ist im Verhältnis zum Gefäß groß.

b) Kleine Tassen von einem oberen Durchmesser von ca. 8 cm. Die Wand steigt vom Standring leicht geschwungen empor (ähnlich wie bei Loeschcke Typus 8). Auch hier ist die Lippe verhältnismäßig groß.

Typus 13. Tassen mit gegliedertem Steilrand.

a) Große Tassen mit einem oberen Durchmesser von ca. 20 cm. Die Wand setzt zuerst scharf vom Standring ab und steigt kurz konisch empor, nach einem Knick geht sie geschwungen weiter; die Lippe ist im Verhältnis zum Gefäß sehr groß.

b) Kleine Tassen von einem oberen Durchmesser von ca. 8 cm. Die Form ist im ganzen dieselbe wie bei a, doch ist die Lippe verhältnismäßig kleiner.

Formschüsseln zur Herstellung solcher Tassen sind besonders bei Perennius-Tigranus zahlreich. Sie kommen aber auch in andern Fabriken vor, z. B. bei Rasinius.

IV. Henkelkrüge.

Typus 14. Ein Henkelkrug auf breitem Standring. Der Bauch ist mit Reliefen verziert.

a) Zwei Stücke in Arezzo. Breite, nach unten leicht zulaufende Form, die Schulter ist durch doppelte Einschnürung vom Bauch getrennt, der Hals ist nicht mehr erhalten. Der Henkel setzt über einer breiten Attache auf der Schulter an.

b) Walters, Catalogue Tafel VIII, schlankere Form, die nach unten stark konisch zuläuft. Der obere Teil des Bauches ist von einem Ring umschlossen. Der Hals ist durch Rillen von der Schulter getrennt, die in feiner Rundung in den Bauch übergeht. Die Lippe hängt über. Der Henkel setzt oben am Bauch auf einer Attache an, steigt über die Lippe empor und biegt zu ihr herunter.

Typus 15. Ein Henkelkrug auf niederem Stengelfuß in Arezzo (abgebildet Arezzo S. 18 oben). Die Gesamtform ist birnförmig, der Hals ist durch Rillen von der Schulter abgesetzt, die in feiner Rundung in den Bauch übergeht. Die Lippe ist einfach überhängend gebildet. Der mehrfach gefurchte Stabhenkel steigt vom oberen Teil des Bauches über einer Attache steil empor. Der obere Teil ist nicht erhalten. Der Hals und der obere Teil des Bauches sind mit Barbotine-Ornamenten verziert.

V. Verschiedene Gefäßformen.

Typus 16. Tintenfaß. Das Gefäß steigt von einem Standring nach außen konisch empor, der feste Deckel trägt in der Mitte ein Loch mit einem Kragen nach innen, um das Herausschwappen der Tinte zu verhindern. (Vgl. Loeschcke, Haltern Typus 38.)

Typus 17. Lampe mit eckiger Volutenschnauze und verziertem Spiegel. Eine solche Lampe ohne Henkel ist im Museum in Tübingen aus Arezzo. Auch im Museum in Arezzo finden sich verschiedene Bruchstücke von Sigillata-Lampen, meist mit eckiger Volutenschnauze und Henkelaufsatz. Stücke solcher Henkelaufsätze in Form von Palmetten oder Halbmonden befinden sich auch in Tübingen. Gestempelte Stücke kenne ich keine. Wir können also die Stücke des Typus 17 ebensowenig wie die des Typus 16 einer bestimmten Fabrik zuweisen.

Die Fabrik des M. Perennius.

A. Die zeitliche Festlegung der Fabrik und die Tätigkeit ihrer Sklaven.

Die Fabrik des M. Perennius liegt bei der Kirche S. Maria in Gradi. Hier wurden von der italienischen Regierung Ausgrabungen vorgenommen, deren Funde die Hauptschätze des Museums in Arezzo bilden, denn der größte Teil der dort ausgestellten Formen und Gefäße stammt von diesen Grabungen, über die in den Not. d. Scavi bes. 1884 und 1896 berichtet wurde.[10]) Daher kommt es, daß wir die Tätigkeit dieser Fabrik durch mehrere Generationen genau verfolgen können, während wir von den Fabriken des Rasinius und der Annier nur weniges Material haben. Sicher ist, daß M. Perennius eine der bedeutendsten Töpfereien für Reliefware besaß, an die sich einige kleinere Werkstätten anschlossen. Er war der erste, der große Gefäße mit Reliefen verzieren ließ.

Für das Verhältnis der Sklaven untereinander und die zeitliche Festsetzung der ganzen Fabrik kann ich folgende Aufstellung geben, für die die Einzelbeweise unten folgen. Dabei muß zunächst das Verhältnis des T i g r a n u s zu der Töpferei besprochen werden. Oxé [11]) hat nach der Untersuchung der Töpferstempel ausgesprochen, daß Tigranus der Beiname des M. Perennius sei und wir darum von der Fabrik des M. Perennius-Tigranus sprechen müssen. Das ist nun für die spätere Zeit sicher richtig, für die ältere Zeit aber widersprechen dem die vorhandenen Reliefgefäße. Wir müssen vielmehr feststellen, daß Tigranus ursprünglich ein Sklave der Perenniusfabrik ist, der erst später als Freigelassener die Fabrik übernimmt und nun den Namen seines früheren Herrn führt. Auf diese Möglichkeit hat schon Lehner [12]) hingewiesen. Dem widerspricht die inschriftliche Ueberlieferung nicht; denn wenn wir mit Oxé z. B. den Stempel L. Titi Thyrsi als Stempel des L. Titus Luci Libertus Thyrsus deuten [13]), so ist M. Perenni Tigrani dieselbe Form für M. Perennius Marci Libertus Tigranus, und die Stempel Menophilus M. Perenni Tigrani und Bello Tigrani (a. a. O. S. 133) gehören in die Zeit, als Tigranus schon Besitzer der Fabrik war. Andererseits zeigt

[10]) Vgl. B. I. 102 S. 114 Anm. 5.
[11]) Rhein. Museum 59 (1904) S. 132 u. 137.
[12]) B. I. 122 S. 429.
[13]) a. a. O. S. 136.

eine Reihe von Reliefgefäßen deutlich, daß die Stempel M. Perenni und Tigrani absichtlich getrennt sind, da der eine Stempel auf der einen, der andere auf der andern Seite des Gefäßes steht, oder der eine wagrecht und der andere senkrecht darunter angebracht ist. Das ist ein sicheres Zeichen, daß der Name Tigranus besonders gelesen werden soll, als Name des Mannes, der die Reliefe hergestellt hat, während M. Perennius der Töpfereibesitzer ist. Nun stimmt damit, daß Tigranus selbst ein Töpfereiarbeiter war, der Befund der Reliefgefäße überein. Denn einige Darstellungsgruppen kommen nur mit seinem Stempel vor. So eine Gruppe tanzender und musizierender Jünglinge und Jungfrauen, die Darstellung eines Wagenrennens von kleinen Eroten, Kämpfe um Ilion und zwischen Kentauren und Lapithen, außerdem eine Gruppe von ornamentalen Vasen. Diese Gefäße zeigen alle die Eigenart, auch die figürlichen Darstellungen mit den Ornamenten zusammenzubringen, in erster Linie die ornamentale Wirkung zu beachten und den Inhalt der Gruppe erst nachträglich zu berücksichtigen. Dadurch ist alles leblos und steif, obwohl auf der andern Seite durch Kleinigkeiten Illusion erweckt werden soll. In erster Linie wird die Wirkung am Gefäß berücksichtigt. Diese Art steht im Gegensatz zu den Darstellungen der Cerdo-Gruppe, wie wir die älteren Töpfer der Perenniusfabrik bezeichnen wollen. Hier sehen wir fein abgewogene, zusammenhängende Darstellungen und auch bei der Verwendung der einzelnen Tanzfiguren oder Genien stets das Bestreben, die zu dekorierende Fläche als zusammenhängenden Streifen zu behandeln, dessen Gliederung durch Säulen, Statuen usw. stets im Zusammenhang mit den Figuren steht. Die Figuren dieser ursprünglich geschlossenen Darstellungen finden wir aber mit dem Stempel des Tigranus aus dem alten Verband gelöst und in verschiedenen Verbindungen, für die sie sicher nicht erdacht sind: der beste Beweis dafür, daß Tigranus als Besitzer der Fabrik alle Stempel in Händen hat und sie beliebig nach seinem Geschmack verwendet, da er selbst auch noch als Freigelassener mitarbeitet. Wir müssen daraus schließen, daß die Cerdo-Gruppe die ersten Reliefgefäße mit geschlossenen Darstellungen geliefert hat. Noch während diese Künstler arbeiten, tritt Tigranus in die Fabrik ein und verfertigt mit eigenen Stempeln seine besonderen Gefäße; als Freigelassener wird er der Herr der Fabrik und fertigt nun selbst Gefäße mit allen ihm zur Verfügung stehenden Stempeln. Darstellungen der Cerdo-Gruppe verwendet auch Pilades in verschiedenen Verbindungen, zu

denen sie sich nicht ursprünglich eignen, er gehört also in die gleiche Zeit wie Tigranus. Unter M. Perennius Tigranus tritt dann Bargathes als Sklave in die Fabrik ein, er verwendet neben den bisher gebräuchlichen Typen neue Gruppen. Nach Stempeln auf unverzierten Gefäßen beschäftigte er aber auch einen Sklaven Bithynus [14]), er muß also selbst einmal freigelassen worden sein, führt aber die Fabrik unter dem ursprünglichen Namen des M. Perennius weiter. Im ganzen erscheinen bei ihm die Formen schon weniger fein gearbeitet, auch dann, wenn es sich um Neuschöpfungen von ihm handelt, die immerhin noch gut erscheinen. Besonders die ornamentalen Vasen sind roher in der Wirkung. In vollem Verfall ist aber die Fabrik unter den Sklaven Crescens und Saturn, die sich als die letzten in der Fabrik des M. Perennius feststellen lassen.

Als Anhaltspunkt für die zeitliche Feststellung der Perenniusfabrik ist das Verhältnis des Bargathes zu Cornelius wesentlich, Cornelius schließt sich verschiedentlich an Bargathes an. Wir wissen aber sicher, daß seine Töpferei um Christi Geburt gearbeitet hat. Auch mit dem sicher in augusteischer Zeit arbeitenden Ateius zeigt Bargathes Berührung. Darnach müssen wir ihn unter Augustus ansetzen, aber nur wenig vor Cornelius, da Bargathes andererseits auch Entlehnungen von Rasinius zeigt.[15]) Wir erhalten dann für Tigranus die Zeit in der ersten Hälfte der Regierung des Augustus und für die Cerdo-Gruppe die Zeit am Ende der Republik und zu Beginn der Regierung des Augustus.

Auf diese Zeit weist für die Cerdo-Gruppe auch die Betrachtung ihrer Darstellungen, die sich in vielem dem sogenannten zweiten pompejanischen Stil nähern und mit der augusteischen Kunst die nächsten Parallelen aufweisen. Wir dürfen also mit dem Beginn der Friedenszeit unter Augustus auch die erste Blüte der Perennius-Fabrik ansetzen. Diese Reihenfolge stellt auch Pasqui auf [16]), dem darin Dragendorff (I, 49) und Ihm (S. 116) folgen, ohne daß sie Einzelbeweise dafür erbringen. Für die Feststellung der Zeit des Tigranus ist die Angabe bemerkenswert, daß sich unter seinen Scherben eine augusteische Münze befand. Zu einer ähnlichen Zeitbestimmung kommt auch Oxé (a. a. O. S. 132), der nach den Stempelformen Bello und Nicephorus in die Jahre 40—20 setzt, auf sie Menophilus und Argineus folgen läßt und schließlich für Pilades und Bargathes die

[14]) C. J. L. XI, 6700, 451.
[15]) Einzelbelege in der vollständigen Arbeit.
[16]) Not. d. Scavi 1896 S. 453. B. I. 103 S. 88.

Normal-Stempelform der Kaiserzeit feststellt. Der Ansicht Gamurrinis, daß der Beginn dieser Reliefkeramik schon in sullanische Zeit zu legen sei, kann ich nicht zustimmen, da wir für einen einzelnen Töpfer und seine Verzierungsart kaum mehr als 30 Jahre ansetzen dürfen. Wenn wir vom raschen Geschmackswechsel unserer Zeit ausgingen, wäre das sogar viel zu viel. Wir bekommen nach all diesen Gesichtspunkten folgende Chronologie, die freilich nur einen allgemeinen Umriß darstellen kann:

50 bis 20 v. Chr. Cerdo-Gruppe,
30 bis Christi Geburt Tigranus und Pilades,
10 v. Chr. bis 20 n. Chr. Bargathes,
10—40 n. Chr. Saturn und Crescens,

vielleicht arbeiten diese auch noch länger.

Die Tätigkeit der einzelnen Sklaven glaube ich folgendermaßen bestimmen zu können.

Cerdo.

Der bedeutendste aller Perenniustöpfer ist Cerdo. Von ihm haben wir eine Reihe in sich abgeschlossener, fein modellierter Darstellungen, die uns hohes künstlerisches Können verraten. Alle Einzelheiten der Figuren sind sorgfältig ausgeführt, und die Gesamtwirkung ist fein abgewogen. Er ist der bahnbrechende Künstler unter Perennius. Von ihm kennen wir die Gruppe des dionysischen Opfers und den Festzug von Herakles und Omphale auf Kentaurenwagen. Er führt uns die Musen um Herakles Musarum vereinigt vor und erklärt uns die einzelnen Figuren durch griechische Beischriften. Auch die Jagddarstellungen finden wir bei ihm, und dabei wieder eine merkwürdige griechische Beischrift. Mit Satyrn und Mänaden, mit Kalathiskostänzerinnen und musizierenden Genien, sowie mit den feinen Gestalten knöchelspielender Mädchen verziert er seine Gefäße. Besonders zierlich und fein sind seine Skelettbecher gearbeitet. Dazu dürfen wir ihm die Gruppe von Apollo, Artemis, Leto und Nike sowie die Nereiden mit den Waffen des Achill zuschreiben. Rein ornamental verzierte Vasen kenne ich von ihm keine. Wenn er feine, naturalistische Ranken oder reiche Kränze verwendet, so dienen sie nur zum Abschluß seiner Figurendarstellungen. Er arbeitet ganz im Sinn der zeitgenössischen griechisch-römischen Künstler, nach den Vorbildern der hellenistischen Plastik und Toreutik, und wenn wir die feinen Gestalten seiner Gefäße betrachten, dürfen wir ihn diesen andern mit vollem Recht

an die Seite stellen. Von ihm erhalten wir getreue Nachbildungen zahlreicher Bildtypen jener Zeit.

Nicephorus und Philemo.

An Cerdo schließen sich zwei andere Sklaven mit griechischen Namen an, die ganz wie er arbeiten, so daß wir sie als seine Mitarbeiter ansehen dürfen. Dabei kennen wir von Nicephorus eine größere Anzahl von Darstellungen als von Philemo. Er verwendet wie Cerdo die Gruppen des dionysischen Opfers, der Jagd, der Knöchelspielerinnen, der musizierenden Genien und der Satyrn und Mänaden. Daneben führt er noch die musizierenden Sirenen und die reichen, lebendigen Symposiondarstellungen ein. Mit dem Namen Philemo dagegen kenne ich nur das dionysische Opfer und die musizierenden Genien.

Pilades.

Der Sklave Pilades setzt die Tätigkeit der Cerdo-Gruppe voraus, von ihnen übernimmt er die Jagddarstellungen, das dionysische Opfer, die musizierenden Genien und die Gruppe von Nike, Apollo, Artemis und Leto. Allein er versteht die Stempel nicht mehr so fein zu gruppieren wie die früheren. So setzt er z. B. die größeren musizierenden Genien neben die im Verhältnis viel zu kleine Gestalt der Nike, ohne die Unmöglichkeit dieser Zusammenstellung zu sehen. Solche Verbindungen treffen wir bei der Cerdo-Gruppe nie. Er muß also später als sie gearbeitet haben. Dagegen treffen wir die lebendige Darstellung der Weinlese zuerst bei ihm und Tigranus, und es besteht die Möglichkeit, daß er diese Gruppe in die Perenniusfabrik eingeführt hat.

Tigranus.

Die verschiedenen Auffassungen des Tigranus habe ich oben besprochen. Nach meinen Untersuchungen bin ich über ihn zu folgenden Ergebnissen gekommen.

Tigranus ist zuerst wie Cerdo und die andern ein Sklave des M. Perennius, dabei weiß er sich das Vertrauen seines Herrn zu verdienen. Er wird freigelassen und übernimmt nun selbst die Fabrik, in der er nach wie vor eifrig mitarbeitet. Neben den von ihm selbst eingeführten Gruppen benützt er alle die Stempel, die vor ihm in der Fabrik gewesen waren, oft ohne sich über ihre ursprüngliche Bestimmung klar zu sein. Während anfänglich z. B. Cerdo die Musen, die Skelettbecher und die Kalathiskostänzerinnen ursprüng-

lich allein verwendete (S. 28), ebenso wie Nicephorus als seine speziellen Typen seine Symposiongestalten, gibt es für Tigranus diese Unterschiede nicht mehr: er wird selbst der Töpfereibesitzer und übernimmt die Firma mit dem Namen des Perennius, während die alten Sklaven verschwinden — die erste Generation in der Perenniusfabrik ist vorüber. So sehen wir auf den Gefäßen des Tigranus das dionysische Opfer, Herakles und Omphale auf dem Kentaurenwagen, die Weinlese, das Symposion, die Knöchelspielerinnen, die Jagdszenen, die Musen, die Nereiden, Satyrn und Mänaden, Kalathiskostänzerinnen, musizierende Genien und Nike und Apollo. Mit diesen Gruppen schaltet er nach seinem Gutdünken, oft ohne künstlerische Rücksichten. Die Einzelheiten darüber werden unten besprochen werden. Daneben aber zeigt er eine Reihe von selbstständigen Arbeiten. In erster Linie sind es ornamental verzierte Gefäße, die er in großer Menge herstellt. Er stellt aus einzelnen Blättern, Blüten und Früchten Ranken und Girlanden zusammen, die an Bukranien hängen oder von kleinen Gestalten unterbrochen werden. Auf andern Gefäßen teilt er das Bildfeld in geometrische Felder und ordnet in ihnen seine ornamentalen Stempel an. Daneben hat er auch einige neue Figurenkreise eingeführt, so die Kämpfe der Helden um Troja mit großen lateinischen Beischriften und die Kämpfe der Lapithen und Kentauren. Allein wir erhalten hier keine so lebendigen Bilder wie bei den Jagddarstellungen der Cerdo-Gruppe. Aus wenigen, immer wieder gleichen Stempeln stellt er seine Bilder zusammen, die daher eintönig wirken, oder er ordnet die einzelnen Kampfgruppen einem geometrischen Einteilungsprinzip des Bildfeldes unter. Ebenso macht er es bei einer Gruppe von kleinen zierlichen Tanzfiguren, die er allein verwendet, und bei dem Wagenrennen der Eroten. Er zeigt sich hier überall als Meister einer ornamentalen Einteilung des Bildfeldes, der die Zusammenhänge der einzelnen Figuren untergeordnet werden. Er ist nicht mehr der Künstler, der die Gestalt eines hellenistischen Reliefs möglichst in derselben Anordnung auf seinen Kelchen wiedergeben möchte, ihm ist das Gefäß die Hauptsache, er strebt eine gefällige Gesamtwirkung an, neben der die Figurenkreise durchaus zurückstehen müssen. Vom Standpunkt des Kunsttöpfers aus ist diese Art von Verzierung durchaus berechtigt, wenn eine reiche Neugestaltung der Verzierungsmöglichkeiten damit Hand in Hand geht. Allein in dieser Arbeitsweise offenbart sich bei Tigranus zugleich auch die Unfähigkeit, neue zahlreiche künstlerische Stempel selbst zu

schneiden. Man vergleiche nur die Zahl der Einzeltypen bei den Jagddarstellungen oder beim Symposion mit denen der Kampfszenen und des Wagenrennens oder die Zahl der für Cerdo sicher nachzuweisenden Typen mit der Zahl der Typen, die Tigranus neu eingeführt hat. Es sind verschwindend wenige. Nun zeigt aber gerade ein Typus der Ilionkämpfer eine besonders feine Zeichnung auf dem Schild (S. 60), die Tigranus kaum zuzutrauen ist. Andererseits treffen wir die Kentaurenkämpfe in Puteoli in viel lebendigerer und natürlicherer Gruppierung, und sie zeigen ja dieselben Typen wie die Ilionkämpfer. Wir können darum mit Recht die Frage aufwerfen, ob nicht Tigranus gerade diese Typen aus Puteoli übernommen hat — ein weiterer Beweis für die geringe Originalität dieses Töpfers. Damit ist aber auch die Stellung des Tigranus in der Perenniusfabrik bezeichnet. Mit ihm beginnt auch schon der Verfall, da er nicht mehr selbständig genug ist, neue Typen aus der großen Kunst einzuführen, und nicht mehr Künstler genug, um neue feine Stempel zu schneiden. Und von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir es bedauern, daß der Hauptarbeiter und Besitzer der Perenniusfabrik in der zweiten Generation in erster Linie Töpfermeister war, der den Kunstschatz seiner Vorgänger nur ausnützte und erweiterte, so gut er eben konnte. Das ist umso bedauerlicher, wenn wir bedenken, wie viel Licht für uns die Darstellungen seiner Vorgänger auf die augusteisch-hellenistische Kunst werfen.

Bargathes.

So wenig Neues Tigranus geschaffen hat, umso tätiger war sein Arbeiter und Nachfolger Bargathes. Auch er wurde freigelassen und führte die Fabrik selbständig weiter. Von ihm haben wir die verschiedensten Erzeugnisse. Schon in seinen Stempeln zeigt sich ein Unterschied. Bisweilen sehen wir seinen Namen in feinen zierlichen Buchstaben geschrieben, ganz wie wir es von Tigranus gewöhnt sind, meist aber zeichnet er mit großen Buchstaben, die von einem Perlrahmen umgeben sind, auch den Fabrikstempel des M. Perennius — nur noch Firmabezeichnung, wie wir gesehen haben — läßt er in solch großen Buchstaben in abgekürzter Form erscheinen. In seinen Darstellungen ist er der Nachfolger des Tigranus, wie dieser verwendet er die alten, überlieferten Stempel der Fabrik weiter, und zwar stets so, daß wir sicher sind, daß er sie erst von Tigranus übernommen hat. So treffen wir bei ihm die Gestalten der Cerdo-Gruppe wieder, aber oft in ganz anderer Anordnung. Vom

dionysischen Opfer sehen wir Bruchstücke, von den Nereiden, der Jagd, den Knöchelspielerinnen, den Flügelgestalten und den tanzenden Figuren des Tigranus. Herakles im Kentaurenwagen verwendet er als Einzelbild. Beim Symposion stellt er wie Tigranus Gestalten aus anderen Gruppen als Tafelmusik auf, die Musen hat er ohne die griechischen Beischriften, und aus der Weinlese macht er einen stark vergrößerten Riesenkelch. Gerade das zeigt uns sein Streben, selbständig Neues zu schaffen. So geht er überall neue Wege. Schon in den ornamentalen Gefäßen unterscheidet er sich von Tigranus. Wir haben von ihm neben Gefäßen mit reichen naturalistischen Ranken Kelche des Typus 3 b, die er zuerst in der Perenniusfabrik verwendet, mit Stabornamenten und Fischblasen, mit Bogen- und Strichdekorationen, kurz mit zahlreichen andern, neuen Ornamenten. Daneben sucht er auch die Figurenkreise zu erweitern. So kennen wir von ihm eine Reihe neuer dionysischer Gestalten und Tanzfiguren. Wir sehen Eros in einem Wagen, der von zwei Flügelrossen gezogen wird, wir sehen Götterfiguren und ein Skelett beim Gelage. Vor allem aber sind es neue zusammenhängende Darstellungen, die ihm eine besondere Bedeutung geben. Lebendige Komödienszenen läßt er uns sehen, römische Legionäre und Reiter führt er auf und den Hochzeitszug des Dionysos und der Ariadne bringt er in einer neuen, figurenreichen Gruppe. Auf einem Kelch illustriert er sogar die Sagen von Phaëthons Tod und von der Verwandlung der Heliaden. Allein trotz alledem sieht man selbst aus seinen besten Kelchen, daß sein künstlerisches Können nur begrenzt ist. Die Herstellung der Stempel kostet ihm offenbar viel mehr Mühe als einst Cerdo, so sucht er mit möglichst wenigen Typen auszukommen, und diese zeigen nicht immer dieselbe feine Ausführung wie die älteren, ja, er greift sogar zum Mittel der Entlehnung aus fremden Fabriken. Er kann sein Streben nicht voll in die Tat umsetzen, da durch Tigranus die Tradition des Stempelschneidens in der Fabrik verloren gegangen war. So vermag auch Bargathes den Verfall nur hinauszuschieben, nicht aufzuhalten. Unter seinen Nachfolgern bricht er über die Perenniusfabrik herein. Wie bedeutend und hervorragend die Tätigkeit des Bargathes war, zeigt der Anschluß des Cornelius und Ateius an ihn. Sie waren ja nach und neben ihm die bedeutendsten Fabrikanten in der spätaugusteischen Zeit. Uebrigens sind, abgesehen von seinen besonderen Figurenkreisen, auch ungestempelte Stücke von ihm an seinen charakteristischen Eierstäben, an dem Dreiblattfries, sowie an Stem-

peln mit dem Negerkopf, dem Greif, der Stierprotome etc. leicht zu erkennen (vgl. oben S. 18).

Crescens und Saturn.

Neues wird nun in der Perenniusfabrik nicht mehr geschaffen. Nur die Anordnung der Typen wird eine andere, weil der Sinn für feine Darstellung völlig verloren gegangen ist. Nicht viele Stücke sind es, die ich von Crescens kenne, sie genügen aber, seine Art festzulegen. Schon sein Stempel ist sehr roh gezeichnet.

In den ornamentalen Verzierungen schließt er sich an Bargathes an: so bildet er steife grobe Weinranken und daneben Stab- und Fischblasen-Ornamente oder Verzierungen mit Rosetten und Palmetten. Beliebt ist bei ihm auch die Verbindung von ornamentalen Verzierungen mit Figuren und Masken. So zeigt z. B. Arezzo S. 21 Mitte ein Ornament aus Keulen, Akanthuskelchen, Amphoren, einer Frauenbüste, einen Eros und einen Widderkopf, und eine ähnliche Verbindung sehen wir auf einer Form in Arezzo mit seinem Stempel. Oder aber wir sehen auf dem Kelch in Florenz die bärtigen Satyrmasken, die Rasinius so fein und oft verwendet, und zwischen ihnen Blattgirlanden, in deren Mitte verzierte Thyrsosstäbe stehen. Eine ganz entsprechende Form mit demselben Stempel ist in Arezzo. Auf einer Form in Tübingen kommt eine große neben einer kleinen Maske vor. Auch die auf dem Rand des Florentiner Kelches aufgesetzte Profilmaske haben wir auf verschiedenen Formen; neben Satyrmasken verwendet er auch eine kleine, weibliche Maske zwischen den Ornamenten. Von den Figurenstempeln der Perenniusfabrik verwendet er besonders die tanzenden Gestalten des Tigranus, die er in steifer Art anordnet und mit einer riesigen Frauenbüste vereinigt. Sie stellt er auch auf rohen Formen mit einem Krokodil und einer Kinderfigur zusammen. Auch die Gestalten aus der Gruppe von Nike, Apoll, Artemis und Leto finden wir bei ihm, ebenso wie die Weinlese oder die großen Mänaden (Loeb 177 Tafel XVIII). Außer diesen Stempeln entlehnt er aber auch wie Bargathes die Satyrn des Rasinius und stellt sie unter Weinranken oder zwischen Thyrsosstäbe. Dazu finden wir bei ihm einige Figuren, die wir sonst nicht kennen. So sind die bei Fabroni, Tafel III, 5, abgebildeten, auf einem Seil hockenden Gestalten auf einem Bruchstück in Tübingen mit dem Stempel des Crescens vorhanden. Ein weiteres Formstück mit seinem Stempel zeigt unter den konzentrischen Kreisen, die er auch sonst häufig verwendet,

eine Frauengestalt in Chiton und Mantel, die beide Hände betend zum Himmel erhebt, und auf einem Sigillatastück in Florenz sehen wir einen kleinen Jungen, der seinen Chiton über seinem stehenden Glied emporhält. Wie schlecht schließlich seine Arbeiten werden, zeigt ein Sigillatastück in Rom, das schon völlig den Stil der spätesten Sigillaten zeigt.

Noch weniger Bruchstücke als von Crescens kenne ich von Saturn. Sein Stempel ist ohne Ligatur SATVRN. Seine ornamentalen Stücke sind wie die des Bargathes und Crescens, von figürlichen Darstellungen zeigt ein Bruchstück in Arezzo die Profilmaske, die wir auch bei Crescens erwähnt haben, und die Sphinx, wie sie bei Fabroni, Tav. I, 3, abgebildet ist. Sie kommt auch nach rechts und nach links gewendet auf Formen in Tübingen vor. Ebenso finden wir bei Saturn wie bei Crescens den Widderkopf (Gaz. arch. VI Pl. 33, 2), und auf einem Stück in Arezzo kommt ein Eros und ein Satyr mit einem Schlauch über der Schulter vor, den er vorn und hinten mit den Händen festhält. Es ist also nicht viel, was wir dem Saturn zuschreiben können. Seine Stücke gleichen den besseren des Crescens, so daß es den Anschein hat, als ob Crescens noch etwas länger als Saturn gearbeitet habe. Auf jeden Fall bilden die beiden für uns die letzten Arbeiten der Perenniusfabrik. Zu bemerken ist noch, daß ihre Ware sich, wie Oxé [17]) nachweist, besonders häufig in Aquileja und in der Poebene findet.

Auch in der Art der Stempelung lassen sich die einzelnen Sklaven der Perenniusfabrik unterscheiden. Die älteren verwenden feine Buchstaben und schreiben den Namen ihres Herrn ohne Ligatur; die späteren gebrauchen grobe Buchstaben und ziehen den Namen ihres Herrn möglichst zusammen. Cerdo schreibt seinen Namen nie mit dem seines Herrn in einen Stempel zusammen. Er benützt zwei Stempel: a) CERDO b) PERENNI, die beide mit fein gezeichneten, großen Buchstaben geschrieben sind (abgebildet z. B. Not. d. Scavi 1886, Tafel VIII, 2, und Loeb, Tafel I, 1, und III, 53 — vgl. C. I. L. XI, 6700, 437, wo unter a auch ein Stempel Cerdo M. Perenni erwähnt wird, den ich nicht gesehen habe).

Auch Nicephorus zeichnet bisweilen mit zwei Stempeln: a) NICEPHOR b) M. PERENNI, z. B. Loeb 76 und auf einem Kelch in Florenz. Daneben benützt er aber häufig einen zweizeiligen Stempel, der seinen und seines Herrn Namen vereinigt; er

[17]) 7. Bericht der röm.-germ. Komm. 1912 S. 13.

kommt in zwei Varianten vor: a) $\frac{\text{NICEPHOR}}{\text{PERENNI}}$, z. B. Arezzo S. 21 unten ohne den Zeilenstrich; b) $\frac{\text{NICEPIOR}}{\text{PERENNI}}$ in Arezzo (vgl. C. I. L. XI, 6700, 444. Dort wird die zuerst erwähnte Stempelart nicht erwähnt).

Von Philemo kennen wir Einzelstempel, die mit feinen Buchstaben gezeichnet sind: PILEMO oder PIILEMO. Den Namen seines Herrn zerlegt er in zwei Einzelstempel M und PERENNI (vgl. C. I. L. XI, 6700, 446). Wie er, zeichnet auch Pilades mit den drei Stempeln: PILADES M PERENNI (vgl. C. I. L. 6700, 445).

Tigranus verwendet ebenso wie die bisherigen Arbeiter zwei Stempel, die aber in kleineren Buchstaben gezeichnet sind als die der Cerdo-Gruppe. Es sind die Stempel a) M. PEREN, b) TIGRANI. Bald setzt er sie wagrecht nebeneinander, bald steht b senkrecht unter dem wagrechten a, bald verteilt er sie auf die beiden Seiten einer Schüssel, wobei er entweder beide wagrecht an den oberen Teil des Bildfeldes stellt, oder beide senkrecht zwischen die Figuren bringt. Außerdem verwendet er aber auch zweizeilige Stempel, in denen bald Perennius, bald Tigranus ausgeschrieben wird, z. B. a) $\frac{\text{M. PERENNI}}{\text{TIGRANI}}$, b) $\frac{\text{M. PERENN}}{\text{TIGRANI}}$, c) $\frac{\text{M. PEREN}}{\text{TIGRANI}}$ d) $\frac{\text{M. PEREN}}{\text{TIGRAN}}$. Sein Name allein kommt auch mit der Ligatur von A und N vor: TIGRAN. Auf Bechern schreibt er häufig mit großen Einzelbuchstaben rings ums Bildfeld M × PERENNI + TIGRANI ×, mit Kreuzen statt Punkten zwischen den einzelnen Wörtern. Dabei sind die Buchstaben oft durch Figuren von einander getrennt (vgl. C. I. L. XI, 6700, 450).

Bei Bargathes lassen sich deutlich zwei Schreibarten scheiden. Die ersten Stempel sind mit feinen Buchstaben in Rahmen geschrieben: BARCATH oder BARCATH. Sie verwendete er ohne Zweifel, als er unter Tigranus seine Arbeit begann. Sehr viel häufiger begegnet aber der zweite Stempel, der mit großen Buchstaben in einem Strichelrahmen steht: BARCATE oder BARCATE. Meist steht dann auf der andern Seite der Schüssel die Fabrikmarke in ligierter Form, stets in einfacher Umrahmung: M. EREN. Dies ist die Art der Stempelung bei seinen selbständigen Arbeiten. Wir finden sie auf allen neu von ihm eingeführten Bildern. (Vgl. C. I. L. XI, 670, 451.)

In der Art, wie Bargathes in späterer Zeit, stempeln auch Crescens und Saturn die Fabrikmarke stets ligiert: M. ERN oder mit einer anderen Ligatur als Bargathes: M. ERN. Crescens setzt seinen Namen ligiert geschrieben: CRSCNT entweder daneben oder darunter, bisweilen auch allein (C. I. L. XI, 6700, 438). Saturn schreibt seinen Namen mit schönen großen Buchstaben in einen Rahmen: SATVRN, den er wieder neben oder unter die Fabrikmarke setzt (C. I. L. XI, 6700, 448).

Es zeigt sich also in der Art der Stempelung auch die zeitliche Abfolge der Perennius-Fabrik. Die Stempel gehen von den feinen Buchstaben der Cerdo-Gruppe zu den groben des Bargathes, Crescens und Saturn, und dazwischen steht Tigranus mit seinen verschiedenen Stempeln. Auch nach dem Namen des M. Perennius allein lassen sich die Stücke bestimmten Gruppen der Fabrik zuweisen: So gehören die großen Stempel PERENNI und M. PERENNI zur Cerdo-Gruppe; die Stempel M PERENNI zu Philemo und Pilades; und der kleinere Stempel M. PEREN zu Tigranus. Die Ligatur M. ERN kommt vor Bargathes nicht vor und ist mit der M. ERN zusammen ein Beweis für die Spätzeit der Fabrik.

B. Die Darstellungen der Perenniusfabrik.

Die Bedeutung der Perenniusfabrik liegt darin, daß wir dank der Ausgrabung ihrer Werkstätten ihre Figurenkreise fast vollständig übersehen können. Wir werden bei den andern Fabriken den Versuch machen, auch ihre Darstellungen möglichst genau festzulegen. Allein ganz in sich abgeschlossene Gruppen können wir dabei doch nur wenige erkennen. So ist es für unsere Kenntnis der Sigillata-Töpferei von größtem Wert, daß wir hier ein einheitliches Zeugnis für die Arbeitsweise dieser Kunsttöpfer erhalten. Wie eng sie mit der zeitgenössischen augusteischen Kunst zusammenhängen, hat Dragendorff (B. I. 103 S. 87–109) eingehend dargestellt. Wenn wir nun im folgenden zeigen können, daß einzelne Darstellungen bis in Einzelheiten genau mit Reliefbildern zusammenstimmen, so erkennen wir daraus, wie wertvoll für uns die Bilder der arretinischen Gefäße sind, um uns ein klares Bild von der augusteischen Kunst zu machen. Es ist schon ausgesprochen worden, daß die augusteische Kunst an kein bestimmtes Material gebunden ist (Drag. II S. 102). Das hat seine Nachteile, besonders beim Unter-

schied zwischen Metall- und Steinarbeiten. Für unsere Tonindustrie ist aber dadurch erst die Möglichkeit vorhanden, die große Kunst in Einzelheiten genau wiederzugeben. Wir finden ja in der griechischen Vasenmalerei von den ältesten Zeiten an stets Berührungspunkte zwischen der großen bildenden Kunst und diesem Kunstgewerbe. Besonders die Beziehungen zwischen Wand- und Vasenmalerei sind bekannt. Aber so eng verbunden wie in unserer Zeit finden wir sie doch nie; das hängt einmal mit der in hellenistischer Zeit neu aufblühenden Toreutik zusammen, die deutlich die Wege zeigte, wie Reliefe an Gefäßen angewendet werden können. Sofort folgte ihr die Tonindustrie in glasierten und gefirnißten Gefäßen. Unter ihnen sind es die megarischen Becher und die Calener Reliefkeramik, über die wir besonders eingehend unterrichtet sind. An die Toreutik schließt sich nun im 1. Jahrhundert v. Chr. auch die Sigillata-Industrie von Arezzo an, die ja schon in Gefäßformen Anklänge an Metallgeräte zeigt, und auch die Verzierungen schließen sich an solche an. Allein es erscheint wahrscheinlich, daß die arretinischen Töpfer ihre Bilder nicht sämtlich direkt von der Toreutik übernommen haben, sondern daß der Tonindustrie und der Toreutik oft nur dieselben Vorbilder zur Verfügung standen.[18]) Diese Ansicht wird dadurch unterstützt, daß wir wissen, daß die besten arretinischen Töpfer ihre Stempel selbständig geschnitten haben. Von Metallgefäßen hätten sie einfach mechanische Abdrücke nehmen können, die dann sofort die ganzen Formen, nicht erst die Einzelbilder ergeben hätten, die erst mühsam zusammengesetzt werden mußten. Wir haben schon oben aus dieser Herstellungsart für unsere guten Sigillatatöpfer den Namen Künstler in Anspruch genommen. Daß nun gerade Tonarbeiten so künstlerisch fein ausgeführt werden könnten, verwundert uns nicht, wenn wir hören, daß auch Toreuten ihrerseits Tonmodelle benutzt haben, und im Hinblick auf die fein modellierten Gestalten unserer Gefäße können wir Wickhoff Recht geben, der das materiallose Arbeiten der augusteischen Künstler durch allgemeine Benützung von Tonmodellen erklärt (vgl. Beilage 15/16 der Jahrb. des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 1895, S. 25). Doch wie dem auch sei, der Wert unserer Bilder liegt eben darin, daß wir in ihnen Erzeugnisse augusteischer Kunst

---

[18]) Diese Fragen werden noch klarer werden, wenn die Toreutik nicht nur im Blick auf Alexandria zusammengefaßt wird und wenn die glasierten Gefäße im Zusammenhang behandelt sein werden.

vor uns haben, und das ist umso wertvoller, als uns aus dieser Zeit nicht allzu viel erhalten ist. Wir können also unsere Tongefäße auch bei der Frage verwerten, wie die augusteische Kunst aus der hellenistisch-griechischen entstanden ist. Das im einzelnen durchzuführen ist hier nicht der Ort. Doch ist bei besonders auffallenden Beispielen stets der Versuch gemacht worden, diese Beziehungen zu betonen. Schon aus den Namen unserer besten Sigillata-Arbeiter erhalten wir die Sicherheit, daß sich unter ihnen auch Kleinasiaten befinden, die doch wohl in griechischen Kunstschulen ausgebildet waren. Das kann uns in der Ansicht bestärken, daß die augusteische Kunst eine Weiterbildung der hellenistischen darstellt. Es ist sicher, daß wir nicht nur alexandrinische Einflüsse feststellen können [19]); es führen Linien auf lysippische Kunst zurück, auf Boeotien und Kleinasien. Dabei ist es besonders auffallend, daß sich bei denselben Künstlern archaisierende, stilisierte Gestalten und lebensvolle naturalistische nebeneinander finden. Ja, es sind bisweilen beide Stilformen so vermischt, daß die einzelnen Gestalten im archaistischen Stil gebildet sind, während die ganze Anordnung naturalistisch lebendig sein will. Es ist darum schwer, die Einzelgruppen nach diesem Gesichtspunkt zu trennen. Für die augusteische Kunst lernen wir aber daraus, daß sie im wahrsten Sinn des Wortes eine „Mischkunst" ist, die aus der Fülle der ihr vorangehenden griechisch-hellenistischen Kunst das wählt, was ihr am passendsten dünkt, und in ihrem Sinn weiterverarbeitet. So ist es aber doch auch nicht mehr hellenistische Kunst, sondern eine neue von eigener Art, die oft auch im Gegensatz zu dieser steht. Darum hat aber diese Kunst für uns oft den Schein des Gekünstelten und Gelernten, die lebendigsten Figuren treten uns doch nur in gebundener Gestalt gegenüber, und darin unterscheidet sich die augusteische Kunst nicht von der augusteischen Literatur. Es ist derselbe Unterschied wie zwischen Homer und Vergil, zwischen den griechischen Lyrikern und Horaz und Ovid. Und wie für die Literatur die Wurzeln in der hellenistischen Zeit liegen, so auch für die Kunst. Pergamon und Alexandria, Rhodos und Athen sind die Grundlagen der augusteischen Kultur. Daß sich schon Anzeichen eines illusionistischen Stils finden, zeigen uns die Jagddarstellungen (S. 54) und der Versuch des Bargathes, eine

[19]) Vgl. Springer-Michaelis-Wolters Handb. [10] S. 480: „Daß gleich zu Anfang von Augustus' Regierung Aegypten römische Provinz ward, hat auf die Kunst in Einzelheiten Einfluß geübt; von Alexandrien abhängig ist die augusteische Kunst im ganzen nicht."

lagernde Herde perspektivisch zu zeichnen.[20]) Wie diese enge Beziehung unserer Gefäße zur augusteischen Kunst auch für ihre Datierung wichtig ist, ist oben ausgesprochen.[21]) Einen weiteren Anhaltspunkt, daß wir nicht über Cäsars Zeit mit dem Beginn der Reliefkeramik hinaufgehen dürfen, erhalten wir auch im Inhalt unserer Bilder. Die Mehrzahl von ihnen gehört dem dionysischen Kreis an, und immer wieder erhalten wir Beziehungen zu den dionysischen Mysterien. Sie waren aber im Jahre 186 v. Chr. in Rom verboten worden (Liv. 39, 8, 3. 9, 11 u. Cic. de leg. II, 37). Solange ein solches Verbot bestand, konnte man auf Gefäßen solche Bilder nicht anbringen. Andererseits erfahren wir aber, daß schon Marius, dann auch Pompejus den indischen Triumph des Dionysos nachahmten (Plin. nat. hist. 33, 150; 8, 4), und daß Cäsar einen neuen Dionyskult einführte (Serv. Ecl. 5, 29).[22]) Mit diesem neuen Kult werden auch die zahlreichen dionysischen Darstellungen zusammenfallen, und es wird kein Zufall sein, daß auch auf der Stuckdecke der Farnesina Mysterienbilder vorkommen: es ist also Cäsars Zeit, die uns zuerst solche Darstellungen bringt.

Die folgenden Abschnitte schildern die einzelnen Figurenkreise der Perenniusfabrik und untersuchen ihre Verwendung durch die einzelnen Töpfer; dabei ist jeweils auch der Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstentwicklung berücksichtigt.[23])

I. Der dionysische Festzug.

A. Herakles und Omphale im Kentaurenwagen von dionysischen Gestalten umgeben. (Dragendorff I S. 47.)

Abb.: Rayet-Collignon S. 357 Fig. 131. Arezzo S. 18 unten. Roscher s. v. Omphale 3, 898, 8 (Kelch aus Boston).

Aus verschiedenen Stücken läßt sich trotz der im einzelnen wechselnden Gruppierung folgende Gesamtdarstellung erschließen:

[20]) Vgl. dazu Drag. II S. 103 und seine Anmerkung über Wickhoffs Ausführungen.

[21]) Vgl. auch Drag. II S. 103.

[22]) Vgl. dazu auch Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie II 2721/22 und Roscher II 2028.

[23]) Folgende Abschnitte der Perenniusfabrik, die hier fehlen, finden sich in der vollständigen Arbeit: Satyrn bei der Weinlese und beim Keltern. Dionys und sein Thiasos. Die Musen und die Horen. Nereiden mit den Waffen des Achill. Eroten beim Wagenrennen. Römische Soldaten. Kalathiskostänzerinnen. Flügelgestalten. Verschiedene figürliche Darstellungen. Ornamentale Verzierungen.

Auf einem zweirädrigen Wagen, dem zwei bärtige Kentauren, die Hände auf den Rücken gefesselt, vorgespannt sind, ruht der bärtige Herakles im weibischen, ärmellosen Chiton, den Mantel um die Arme geschlungen; er blickt nach rückwärts (Typus 1). Neben dem Wagen geht eine Frau im Chiton, die mit der rechten Hand die Zügel hält und in der linken eine Schale trägt. Sie blickt sich nach dem Gott um. Sichtbar ist von ihr nur der Oberkörper, die Beine sind durch den Wagen verdeckt (Typus 2). Die Kentauren werden von einem weitausschreitenden Jüngling im kurzen Chiton geführt, er trägt in der rechten Hand eine Peitsche (Typus 3), hinter dem Wagen schreiten 3 Frauen in Chiton und Mantel, die erste hält einen Sonnenschirm über Herakles (Typus 4), die zweite trägt eine Maske in der Hand (Typus 5) und die dritte spielt auf der Schildkrötenleier (Typus 6). Nun folgt ein zweiter von Kentauren gezogener Wagen, vor dem ein Satyr mit einem kurzen Schurz um die Hüften steht, er hält einen Sack über der Schulter und streckt den Kentauren eine brennende Fackel entgegen (Typus 7). Auf dem Wagen ruht Omphale, sie ist nackt und hat nur das um den Hals festgeknotete Löwenfell über Kopf und Rücken, ihr Blick ist nach vorn gerichtet, ihre rechte Hand ruht auf dem Knie, ihre linke hält die Keule des Herakles (Typus 8). Neben dem Wagen geht, ähnlich der Frau Typus 2, ein junger Mann mit nacktem Oberkörper, der in der linken Hand eine Schale trägt (Typus 9). Hinter dem Wagen folgen 3 Satyrn, den Mantel über dem Rücken, sie schultern mit der linken Hand Fackeln oder eine Art von Füllhörnern, mit der Rechten tragen sie Speere (Typus 10). Hinter dem Wagen gehen zwei Frauen in Chiton und Mantel, von hinten gesehen, den Blick zurückgewendet (Typus 11 und 12). Sie tragen in der linken Hand Körbe, von denen einer den verdeckten Phallos enthält; es ist also der mystische Korb. Selbstverständlich kommen nicht auf allen Kelchen die Figuren in derselben Vollständigkeit vor. Zu beachten ist, daß Typus 5 und 6 mit den Musentypen verwandt erscheinen und Typus 7 uns auch im dionysischen Opfer begegnet. Die Darstellung kommt zuerst unter Cerdo in der Perenniusfabrik vor. Nach ihm verwendet sie Tigranus.[24]) Auch Bargathes hat diese Figuren benützt, doch trennt er die Darstellung in einzelne Abschnitte; so zeigt z. B. ein Bruchstück in Tübingen (Form 2443 und 2445) den Wagen Typus 1 mit

[24]) Es konnten nicht alle vorhandenen Stücke nach ihren Stempeln geprüft werden.

den Frauen Typus 2 und 4, dahinter als Trennung eine Keule mit dem Stempel M. ER—, wie ihn Bargathes verwendet.

Die Deutung dieser Darstellung hat zuerst richtig Sieveking gegeben, der in Roscher's Lexikon 3, 893 zeigt, daß Herakles und Omphale vom dionysischen Thiasos umgeben dargestellt sind. Denn daß dieser Zug mit dem dionysischen Festzug zusammengehört, beweisen nicht nur Gestalten wie die Frau Typus 11 mit dem Phalloskorb, sondern auch die gefesselten Kentauren. Robert führt bei der Besprechung eines Kentauren-Sarkophages (A. S. 3 S. 154) aus, daß Herakles die Kentauren nicht tötet, sondern bindet, um sie vor seinen Wagen zu spannen. In der Zeit nach Alexander dem Großen tritt er dann mit seinem Kentaurenwagen in den dionysischen Zug ein, in dem nun die Kentauren bald vor dem Wagen des Dionysos oder anderer Götter, bald im Spiel mit Satyrn und Mänaden heimisch werden. Es ist denkbar, daß unser Bild einer größeren Komposition entnommen ist, die Herakles und Omphale bei Dionysos und Ariadne zeigt. Bei dem üppigen, weichlichen Leben, das die dionysischen Gestalten dieser Zeit verkörpern, ist gerade diese Verbindung von Herakles und Omphale mit dem dionysischen Zug sehr wahrscheinlich, und es könnte, wie Robert bei dem eben erwähnten Sarkophag annimmt, auch hier ein alexandrinischer Dichter diesen Zug geschildert haben, den ein Maler oder Bildhauer aufgreift, von dem dann unser Töpfer die Bilder übernimmt. Aehnliche Arbeitsweise können wir auch sonst bei unseren arretinischen Töpfern nachweisen (vgl. S. 64 u. 71).

Genau entsprechende Vorbilder kann ich nicht anführen, doch kommt ein karrikierter Herakles auf einem Kentaurenwagen, von Nike geleitet, schon auf einer rf. attischen Vase vor, die unter dem Einfluß der Komödien des Aristophanes entstanden ist, wie Furtwängler bei Roscher unter Herakles 1, 2, S. 2191 ausführt (Abb. Wiener Vorlageblätter E Tfl. 7/8 Nr. 3). Kentaurenwagen mit Dionysos und Ariadne oder einer dieser Gottheiten finden wir auf einem Sarkophag in Neapel N. 598 (Zoega 77), auf einem Sarkophag aus Ostia in München, Glyptothek 365 und auf einem Sarkophag aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. in München, Glyptothek 223, sowie auf Münzen von Nikäa und Kyzikos (Müller-Wieseler II, Tafel 10, 115, Tafel 33, 377). Für die Frau mit dem Sonnenschirm Typus 4 vergleiche man die thronende Gestalt in der belagerten Stadt auf dem Relief von Gjölbaschi und eine entsprechende Gestalt im bacchischen Zug auf Terrakottaplatten (vgl. Kekule-Rohden, Tafel 79). Im

ganzen können wir von unserer Darstellung sagen, daß sie uns ein Bild einer sonst verlorenen größeren Komposition der hellenistischen Kunst gibt. Inwieweit und ob überhaupt unsere Darstellung mit dem von Plinius (Nat. hist. 33, 154) erwähnten Becher des Akragas im Dionysostempel zu Rhodos übereinstimmt, der Kentauren und Bacchantinnen zeigte, läßt sich nicht mehr ermitteln.

B. Dionysos und Ariadne auf einem Widdergespann von Herakles und Aphrodite geleitet.

Abb. Walters, Catalogue L. 94 Fig. 22.

Auf eine ganz andersartige Darstellung, als wir sie bei A gesehen haben, führt uns ein Bruchstück des Bargathes in Tübingen (1890). Auf einem von zwei Stieren gezogenen zweirädrigen Wagen fährt Herakles mit der Keule. Hinten am Wagen zieht ein Satyr eine Mänade an sich, die Stiere werden von einem weit ausschreitenden Satyr gezogen, der einen Thyrsos in der Hand hält. Neben den Stieren geht ein zweiter Satyr mit dem Pedum in der Linken. Diese Gruppe ergänzt sehr schön die bei Walters, Catalogue L. 94, Figur XXII, abgebildete Form des Parides aus der Fabrik des P. Cornelius. Auf dieser fehlt eben der bei uns dargestellte Herakleswagen, von dem nur noch Anfang und Ende erhalten sind. Wir können dort außerdem einen von Ziegenböcken gezogenen Wagen sehen, auf dem Dionysos und Ariadne ruhen, hinterdrein springt ein Satyr mit wehendem Fell, auf dem einen der Böcke, die von zwei bocksbeinigen Satyrn gezogen werden, sitzt ein Eros. Ein Maultierwagen kommt von der anderen Seite Dionysos und Ariadne entgegen, auf ihm fährt eine Göttin mit zwei kleinen Gestalten — Aphrodite mit Eroten. Vor und hinter dem Wagen gehen Satyrn.

Die Einführung dieses Zuges auf Sigillatagefäße ist sicher Bargathes zuzuschreiben; denn bei ihm ist einmal der Satyr vor dem Stierwagen vollkommener mit dem Thyrsos dargestellt, der bei Cornelius fehlt. Außerdem erscheinen der Dreiblattfries oben und die kleinen Greifen unten bei Cornelius sonst nicht, während sie bei Bargathes häufig sind (S. 18). Wir dürfen also als sicher annehmen, daß Cornelius diese Darstellung von Bargathes übernommen hat. Bei diesem finden wir ja auch sonst zusammenhängende neue Darstellungen.

Es ist der Hochzeitszug von Dionysos und Ariadne, die von Herakles und Aphrodite geleitet werden. Freilich, das Vorbild war von dem des Kentaurenzuges völlig verschieden. Hier Ruhe, gemes-

sener, würdevoller Gang, dort Ausgelassenheit und buntes Leben und Treiben von Satyrn und Mänaden, die ihre Gottheiten begleiten. Bei der Ausgestaltung dieses Zuges könnte wohl die Darstellung vom indischen Triumph des Dionysos (vgl. Roscher, Lexikon I, 1145) mitgewirkt haben, die in hellenistischer Zeit und in Rom am Ende der Republik besonders beliebt war (vgl. Plin. nat. hist. 33, 150 u. 8, 4). Wir kennen auch solche Darstellungen auf Campana-Reliefen (Campana Tafel 26, 35, 36 und Kekule-Rohden S. 42 ff. Tafel 76—79). Doch ist nur der Satyr vor dem Maultierwagen dem Satyr bei Kekule-Rohden Figur 91 zu vergleichen, während alle anderen Gruppen verschieden sind. Auch die oben erwähnten Sarkophage sowie die Zoëga Tafel 8 und Schreiber, hell. Rel. Tafel 59 abgebildeten zeigen stets andere Gestalten. Es muß also in hellenistischer Zeit eine außerordentliche Fülle solcher dionysischer Festzugsdarstellungen gegeben haben, denen auch unsere Bilder entnommen sind. Da wir gerade das von Bargathes gezeichnete Bild sonst nirgends treffen, so sind die arretinischen Gefäße hier von selbständigem Wert für die Beurteilung des hellenistischen Kunstschatzes; welcher Kunstrichtung das Vorbild angehörte, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Freilich, wenn wir die Gestalt des Herakles ansehen, werden wir an eine Karrikatur (vgl. das oben erwähnte Vasenbild) erinnert, wie sie ja in Alexandria so beliebt war. So könnte bei Bargathes alexandrinischer Einfluß wirksam sein, was gerade bei ihm sehr wahrscheinlich erscheint, da er, wie ich unten (S. 72) zeigen werde, die komischen Figuren in die Perenniusfabrik einführt.

II. Das dionysische Opfer.

Dragendorff I S. 61.

Abb. Loeb I Tafel 1. Arezzo S. 15 unten, S. 20 Mitte, S. 21 unten. Walters Catalogue L. 93, Figur 21.

Aus verschiedenen Stücken läßt sich folgende Gesamtdarstellung erschließen: Im Hain eines Dionysos-Heiligtums findet bei Nacht im Fackelschein ein festliches Opfer statt. Ein Altar, der vor einer Säule mit der Statue Priaps steht, wird von einer Frau im gegürteten langen Chiton bekränzt (Typus 1), während auf der andern Seite ein bärtiger Satyr auf einem Felsblock sitzt, die Doppelflöte bläst und mit den Füßen dazu das Taktbrett (scabellum) tritt (Typus 2); links von dieser Gruppe ist der mystische Vorhang ausgespannt, hinter dem eine Frau mit Krotalen steht (Typus 3), daneben steht

eine Lutrophoros auf einem Postament. Von der rechten Seite kommt auf den Vorhang ein junger Satyr zu, der nur einen Blätterschurz trägt und in der gesenkten rechten Hand eine brennende Fackel hält (Typus 4), von der linken Seite kommt der alte Silen im Chiton und Mantel, ein kleines Kind auf dem Arm (Typus 5). Rechts von dieser Gruppe ist das eigentliche Opfer dargestellt. Ueber einer Schale, die am Boden neben einem kleinen Altar steht, hält eine Frau im langen, gegürteten Chiton (Typus 1) ein Schwein an den Beinen, während ein nackter Satyr ihm mit dem Opfermesser die Kehle durchschneidet, so daß das Blut in die Schale am Boden fließt. Der Satyr steht auf dem linken Bein, das rechte hat er am Knie des linken aufgestemmt (Typus 6). Hinter der Priesterin steht ein bärtiger Satyr, mit einem Schurz bekleidet. Er trägt einen Sack über der linken Schulter und leuchtet mit einer brennenden Fackel zum Opfer (Typus 7). Neben ihm steht eine Opferdienerin im Chiton und Mantel, sie hält in der gesenkten rechten Hand eine Kanne und auf dem Kopf mit der linken den besonders geformten Opferkorb, das Liknon, in dem Früchte um einen Phallos gelegt sind (Typus 8). Auf der andern Seite des Opfers steht eine zweite Opferdienerin, Stellung und Kleidung wie Typus 8; doch trägt sie auf der linken Hand in Brusthöhe einen breiten Opferteller mit Früchten (Typus 9). Zwischen den einzelnen Figuren hängen kleine Musikinstrumente, nach oben und unten schließen Strichellinien und Friese wie bei den sonstigen Perenniusdarstellungen das Bildfeld ab. Diese Darstellung kommt in der Fabrik des Perennius auf Kelchen und auf Bechern (Typus 7 und 8), bei Cerdo, Nicephorus, Philemo, Tigranus, Pilades und Bargathes ohne große Unterschiede vor. Doch verwendet Tigranus den Flötenbläser Typus 2 und die Frau hinter dem Vorhang Typus 3 bei der Symposiondarstellung, ohne den Stilunterschied zu beachten, und die Frau Typus 1 benützt er bei den Iliaskämpfen, ein weiterer Beweis dafür, daß Tigranus diese Bilderstempel nicht ursprünglich angefertigt hat, sondern daß er nur die von der Cerdogruppe eingeführten Stempel benützt. Eine Form in Arezzo, die im Boden die Marke A. = Antiocus führt, zeigt die Frau Typus 1 und den Silen Typus 5 in ganz schlechter Ausführung, neben Ornamenten, die bei Cornelius häufig sind. Cornelius bildet also auch Figuren dieser Darstellung nach, ohne sie im ursprünglichen Zusammenhang zu benützen.

Die Deutung dieser Darstellung ergibt sich von selbst. Es ist ein nächtliches Opfer, in dem Dionysos, dem Gotte der Fruchbarkeit,

die Erstlingsfrüchte des Feldes und der Menschen dargebracht und geweiht werden. Die Annahme von Chase (bei Loeb S. 39 ff.) und von Walters (Catalogue S. 27), daß die Geburt des Dionysos dargestellt sei, ist unhaltbar. Außer der Figur des Silen mit dem Kind erinnert keine von den Figuren an die bekannten Erzählungen dieser Geburt. Umso größer aber sind die Anklänge an den Mysterienkult des Dionysos. Allerdings gebührt das Schweineopfer ursprünglich der Demeter [25]), während Stier und Ziege die Tiere des Dionysos [26]) sind. Aber als in späterer Zeit die Mysterien der Demeter mit dem Dionysoszug vereinigt werden, wird auch Dionysos im Mysterienkult das Schweineopfer dargebracht. Ebenso findet der siebartige Korb, das Liknon, gerade als Korb für die Opfergaben an den Fruchtbarkeitsgott Dionysos in seinem Kult seine Verwendung [27]); ursprünglich ist es ja die Worfschaufel, die im primitiven Gottesdienst als Opfergerät benützt wird. Auch der mystische Vorhang führt auf eine solche Darstellung. Dazu paßt nun der Alte mit dem Kind sehr gut. Der dionysische Mysterienkult ist ja nichts anderes als eine Feier der Fruchtbarkeit, deren Gott Dionysos und deren Sinnbild der Phallos ist, den wir darum auch auf unsern Bildern sehen. Wenn nun im nächtlichen Gottesdienst die Erstlingsfrüchte des Feldes dem Gott dargebracht werden, damit er wieder Segen auf die Felder herabsendet, so wird zu gleicher Zeit auch das kleine Kind ihm geweiht, um der Familie Segen und Fruchtbarkeit zu erhalten. So gibt unsere Darstellung ein klares Bild von einem solchen Dionysosopferfest, und die Vereinigung von menschlichen und göttlichen Wesen, von Priesterinnen, Dienerinnen und dem Kind, mit dem Silen und den Satyrn, ist für die hellenistisch-römische Zeit charakteristisch, die überall Verbindungen zwischen Olymp und Erde herzustellen sucht.

Vorbilder für unsere Darstellung vermag ich nicht zu nennen, doch ist der Stil der Figuren trotz der lebendigen Zusammenstellung durchaus streng, wie auf vielen der neuattischen Reliefe. So erscheint bei unserer Gruppe der Naturalismus, der das Gelände angibt und alle Einzelheiten darstellt, mit der stilisierenden und archaisierenden Richtung vereinigt, ein gutes Beispiel für die ganze Kunstübung der augusteischen Zeit, die aus der vorhergehenden

---

[25]) So die Schweineopfer der Thesmophorien u. a. m. Hermes 20, 367 ff., Harrison 126, Kern bei Pauly Wissowa 4, 2761.

[26]) Vgl. Preller-Robert S. 712 ff.

[27]) Vgl. Pauly Wissowa 5, 1042. Harrison 519 ff.

griechisch-hellenistischen Zeit ausliest, was sie für ihre Zwecke für das geeignetste hält.

III. Apollon, Artemis, Leto und Nike.

Abb.: Arezzo S. 12, W. M. VI, Tafel VI, *2* u. Fig. 4.

Nike im langen, bis auf die Knöchel reichenden, gegürteten Gewand, steht hinter dem mit Tanzfiguren geschmückten Altar. Sie hat die Rechte hoch erhoben und gießt aus einer Kanne den Opfertrank in eine Schale, die sie mit der Linken hält. Auf der andern Seite des Altars schreitet eben Apollon heran, im langen, faltenreichen Gewand, den Mantel über der linken Schulter, einen Lorbeerkranz auf dem lockigen Haar. Er hält in der linken Hand die Leier, die er mit der rechten Hand spielt. Hinter ihm schreitet Artemis im langen, gegürteten Gewand, den Mantel über der linken Schulter, sie hält mit beiden Händen vor sich eine brennende Fackel, der Köcher hängt an ihrer linken Seite. Nach ihr kommt Leto im langen, gegürteten Gewand, der Mantel liegt über der linken Schulter, die rechte Hand hält ihn über der rechten Schulter zierlich empor, in der linken trägt sie vor sich eine brennende Fackel. Dies ist die ursprüngliche Darstellung, die uns eine Form in Boston zeigt. Die Figuren gehen alle auf den Zehen, die Gewänder sind streng archaisierend stilisiert. Diese Figuren kommen aber auch einzeln vor, besonders Nike, die dann oft nur Blumen und Girlanden in die Hand bekommt, statt der ursprünglichen Opfergeräte. Sie sind auf einigen Stücken auch mit den in der vollständigen Arbeit besprochenen Flügelgestalten vereinigt, mit denen sie stilistisch verwandt sind. Besonders auffallend ist ein Formstück in Arezzo mit dem Stempel Tigrani, das zwischen Apollon und Nike eine kleine Frauengestalt auf einem Felsblock zeigt, neben dem zwei Fackeln stehen. Die Gestalten gehören zur Cerdo-Gruppe, werden von Tigranus und Pilades frei verwendet und kommen noch bei Bargathes und Crescens vor.

Die Vorbilder dieser Darstellung sind allgemein bekannt. Es sind die sogenannten Kitharöden-Anatheme, die bei Schreiber, hellenistische Reliefbilder, Tafel 34—36, abgebildet sind.[28]) Hauser gibt S. 94 ff. einige weitere neuattische Reliefe, die sich daran anschließen. Ausführlich bespricht Gutmann[29]), der auch alle in Betracht kommenden Stücke und die ganze Literatur aufzählt, die Entwicklung

[28]) Ebenso Brunn-Bruckmann 344 A. Arch. Jahrb. XXI (1906) 77.
[29]) Die hellenistischen Reliefbilder, Diss. Straßburg 1914, S. 24 ff.

dieser Reliefe, die bis in archaische Zeit zurückführt. Interessant ist übrigens, daß selbst Einzelheiten, wie der Figurenaltar, von den Sigillata-Töpfern genau ihrer Vorlage entnommen wurden. Wir erhalten nach diesem Beispiel engster Anlehnung die Möglichkeit, unsere Gefäßbilder zur Wiederherstellung von sonst verlorenen Werken der hellenistischen Kunst zu benützen, und da die augusteisch-römischen Künstler verschiedenster Richtungen oft aus denselben Mustervorlagen schöpfen (vgl. Drag. I S. 66), so können wir auch für die andern Zweige der augusteischen Kunst Ergänzungen nach Sigillatabildern erhalten. Für die Frage, welche Gebiete der hellenistischen Kunst unsere Werke besonders beeinflussen, erhalten wir aus diesem Stück keine Antwort.

IV. Beim Symposion.

Dragendorff I S. 72.

Abb.: Not. d. Scavi 1884, Tafel IX, 2; 4, 5. Loeb 76—84, Tafel IV, IX, X, XVI. Walters History II, Tafel 66; B. I 122 (1913), Tafel 59 u. 60 Fig. 1—3.

Im festlich geschmückten Saale, an dessen Wänden Musikinstrumente und Kränze hängen, sind Liebespaare auf feinen teppichbelegten Klinen versammelt; meist liegen zwei beieinander, und diese Einzelgruppen sind durch Postamente getrennt, über denen Eroten schweben, denn neben dem Wein ist es in erster Linie Eros, der über diese Jünglinge und ihre Hetären herrscht. Auch die Musik fehlt nicht: hinter einer Kline steht, halb verdeckt, die Kitharistria und spielt ihre Weisen. Oben schließt das Bildfeld ein Eierstab ab oder feine Weinranken, reiche Blütenkränze, Friese von Rosetten oder stilisierten Blumen. Nach unten sind oft noch Kelchblüten oder Rosetten, bisweilen auch Ranken dargestellt; meist sind es große Kelche, die durch diese Darstellungen geschmückt sind.

Nach den Stempeln ist es Nicephorus, der diese feinen Reliefe in die Perenniusfabrik eingeführt hat; alle von ihm gestempelten Stücke sind fein ausgeführt und zeigen uns diesen Darstellungskreis geschlossen. Anders ist es bei Tigranus, der diese Typen auch verwendet, sie aber mit Figuren anderer Kreise zusammenstellt, die ihrem Stil nach gar nicht zu ihm passen. Wir erhalten dadurch wieder einen nicht unwichtigen Beweis dafür, daß Tigranus die Stempel der älteren Töpfer der Cerdogruppe übernimmt und sie, ohne deren feines Stilgefühl zu besitzen, nach eigener Wahl anordnet. So finden

wir z. B. auf einem Kelch, der in Xanten gefunden wurde [30]) und den Stempel M. Perenni Tigrani trägt, die Liebespaare auf einer großen Kline vereinigt. Daneben sind die Musikanten aufgestellt; sie sind aber aus anderen Darstellungen übernommen. So sitzen musizierende Mädchen, Rücken an Rücken, es sind die Genien, deren Flügel dadurch geschickt verborgen sind (vgl. Lehner 427), daß die Frau mit den Krotalen, die hinter dem mystischen Vorhang sitzt — eine Figur vom dionysischen Opfer Typus 3 S. 45 — zwischen sie gestellt wird. Den Mädchen gegenüber sitzt auf der einen Seite der flötenblasende Satyr vom dionysischen Opfer Typus 2 S. 45, auf der andern Seite steht der Leierspieler, den wir bei einer Satyrgruppe (in der vollständigen Arbeit vgl. S. 41) sehen. Diese beiden Figuren zeigt auch eine Form in Florenz neben den Symposionfiguren. Diese Vereinigung zweier im Grunde verschiedener Figurengruppen hat Lehner bei der Besprechung des Xantener Kelches eingehend behandelt. Auf einem Sigillatastück in Arezzo sind die Liebespaare durch eine andere Gruppe unterbrochen: vor dem stehenden Leierspieler liegt auf einem niederen Podium eine kleine verhüllte Gestalt, die den Kopf in beide Hände legt. Es ist die Tänzerin, die beim Symposion auftreten muß und sich nun ausruht, bis ihr Tanz wieder beginnt. Auf der andern Seite sitzt die flötenblasende Genie, deren Flügel wiederum entfernt sind. Auch dieses Stück ist von Tigranus gestempelt. Die Verbindung der Symposionfiguren mit den Knöchelspielerinnen ist bei diesen (S. 53) erwähnt. Auch Bargathes verwendet diese Figuren, doch sind mir von ihm nur wenige Stücke bekannt. Die in der Ateiusfabrik gebrauchten Darstellungen (W. M. VI, Tafel IX) sind wohl in der Anordnung mit denen des Perennius verwandt, stimmen aber in der Ausführung der Gestalten nicht völlig mit diesen überein.

Wir können folgende Typen unterscheiden: die Mädchen tragen meist einen feinen Chiton und Mantel, der Oberkörper der Jünglinge ist nackt, ihr Mantel ist um die Beine geschlungen.

1. Das Mädchen hält eine Leier in der Linken, der Jüngling ein Salbgefäß (Drag. Tafel 1).

2. Das Mädchen stützt eine Leier mit der rechten Hand gegen das Knie, in der linken hält sie einen Kranz. Sie blickt zum Jüngling, der sie mit der Rechten umarmt (Loeb IV, 76).

[30]) Veröffentlicht B. J. 122 (1913) S. 421—430. Der Text von Lehner gibt eine anmutige Schilderung des Gelages und eine feine kritische Würdigung der ganzen Darstellung.

3. Das Mädchen faßt den Jüngling, der sich von ihr nach rechts abwendet, unter das Kinn und sucht ihn zu sich herüberzuziehen. Er wehrt sich dagegen, indem er ihren Arm mit seiner rechten Hand umfaßt (B. J. 122, Tafel 59, 2. Loeb IV, 76).

4. Das Mädchen sitzt von ihm abgewendet, mit einem Salbgefäß beschäftigt, während er ihren Kopf berührt oder sie umarmt.

5. Das Mädchen liegt, vom Rücken gesehen, auf der Kline, der Jüngling beugt sich über sie, umarmt und küßt sie.

6. Das Mädchen sitzt, den Kopf bekümmert in den Händen, nach links vorgeneigt. Der Jüngling sitzt hinter ihr und berührt ihren Kopf oder ihren Rücken (Not. d. Scavi 1884 IX, 4).

7. Der Jüngling ist, den rechten Arm über dem Kopf, eingeschlafen, das Mädchen hat sich zu ihm umgewendet und hält den rechten Arm wie abwehrend gegen die Musik nach hinten in die Höhe (Loeb IV, 76).

8. Erotisches Symplegma in den verschiedensten Stellungen (Not. d. Scavi 1884 IX, 2).

9. Das Mädchen wendet sich zum Jüngling um, beide halten miteinander einen Becher (Loeb IV, 76).

10. Das Mädchen sitzt nach links, der Jüngling wendet sich nach ihr um und umarmt sie.

11. Hinter der Kline steht halbverdeckt die Kitharistria im feinen Aermelchiton.

Die übrigen Musikanten sind von anderen Figurenkreisen übernommen und brauchen darum hier nicht aufgezählt zu werden. Diese Typen kommen in drei verschiedenen Größen vor, ohne daß man daraus schließen könnte, daß etwa die Formen durch Abpressen hergestellt wären (vgl. S. 15). Die verschiedenen Größen scheinen von den gleichen Arbeitern, nur je nach der Größe des zu verzierenden Gefäßes, verwendet worden zu sein.

Suchen wir die Symposiongestalten rückwärts zu verfolgen, so werden wir sofort an verwandte Darstellungen in der griechischen Vasenmalerei denken. Wir finden da Darstellungen von Symposien in Sälen, deren Wände, wie bei unseren Bildern, mit Masken, Kränzen, Musikinstrumenten und Trinkgefäßen geschmückt sind [31]), und auch die Musik fehlt beim Mahle nicht, z. B. Jakobsthal Abb. 86,

[31]) Vgl. Jakobstahl, Abh. d. Göttinger Ges. d. Wiss. N. F. XIV, 1912/13 S. 31 ff., Abb. 78/79 Durisschalen in London und Florenz, Tafel 32 Schale in London, sowie Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas 76, 2, Vase in Neapel und Frucht, Die signierten Gefäße des Duris (Diss. München 1914) S. 58.

Schreiber 76, 2. Allerdings sind die Gruppen der bei Jakobsthal, Schreiber, sowie bei Daremberg-Saglio s. v. coena gegebenen Abbildungen im einzelnen von unseren wesentlich verschieden: nirgends sehen wir dort Mann und Frau nebeneinander auf der Kline liegen. Daß aber auch solche Bilder, obgleich seltener, vorkommen, zeigen uns schon ein korinthischer Krater (Pottier, Vases antiques I, Tafel 46 E 629) und natürlich die Symplegmenbilder wie das einer Hydria in Brüssel (Furtwängler-Reichhold II, Tafel 71), sowie eine Schale aus Vulci (Arch. Anz. 8, 1893, S. 89 Nr. 34), auf dem ein erotisches Gelage mit Gruppen, vergleichbar unserem Typus 8, erscheint. Im einzelnen läßt sich freilich die Entwicklung dieser Gruppen bis in die augusteische Zeit nicht feststellen. Zu bemerken ist nur, daß bei einem Vergleich mit älteren Bildern die etruskischen Wandgemälde mit ihren Totenmahlen die größte Aehnlichkeit mit unseren Bildern aufweisen: beim Mahl liegen Mann und Frau beieinander auf der Kline, dazwischen stehen Musikanten und Diener und an den Wänden hängen Kränze. So können wir wohl unsern Typus 10 mit einer Gruppe aus Corneto-Tarquinii vergleichen (Mon. d. Inst. I, Tafel 33), einen Flötenbläser am Ende der Kline finden wir ebenda Tafel 32 oben. Auch die Antike Denkmäler II, 41—43 abgebildeten Gemälde zeigen gemischte Gruppen. Unser Typus 2 kehrt ähnlich auch auf der Schmalseite einer etruskischen Aschenurne wieder (Milani, Museo arch. di Firenze Tafel 80 links). Die eine Linie der Symposiondarstellungen leitet also in den Typus der Totenmahle über. Unser Sigillata-Darstellungen zeigen, daß als zweite Reihe auch die Hetärenszenen in der Kunst weitergebildet werden, wenn wir auch nicht viele Spuren davon nachweisen können. So kann ich z. B. ein liegendes Paar in einer Terrakottagruppe anführen (Kekule-Winter III [1], S. 196, 4), während die albanische Marmorschale, die Hauser S. 94 und 111, vergleicht, zwar im Stil Aehnlichkeiten aufweist, aber doch ganz andere Gruppen zeigt (vgl. die Abbildung Zoega, Tafel 71/72). Daß es sich bei unseren Figuren um die Wiederholung frühhellenistischer Originale handelt, zeigt der Stil: So ist z. B. der ruhende Ikarios auf dem Relief der Einkehr des Dionysos mit ihnen verwandt (Schreiber, hell. Rel. Tafel 37/39), und bei einer abgewandelten Wiederholung auf einer Terrakottaplatte (Kekule-Rohden Tafel 30) erhalten wir eine ähnliche Gruppe wie beim Sigillata-Symposion. Ein erotisches Symplegma im Gegensinn zu unserem Typus 8, das im Freien stattfindet, zeigt wieder ein hellenistisches Relief (Schreiber, hell. Rel.

Tafel 60). Auch die Gestalt, die trauernd die Hände vors Gesicht schlägt (Typus 6), gibt ein Motiv wieder, das wir ähnlich, aber nicht völlig gleich, auf dem Sarkophag der weinenden Frauen bei den Giebelfiguren finden; man vergleiche Hamdy Bey-Reinach Tafel 7, den Mann links oben, und Tafel 8, die Frau im Giebel. Es sind also auch unsere Symposionfiguren einem hellenistischen Original entnommen, das alt überlieferte Typen griechischer Kunst verwertet hatte.

V. Die Knöchelspielerinnen.

Vgl. W. M. VI S. 80 ff.

Abb.: W. M. VI Tafel VIII, 12 und Fig. 9.

Auf niederen Hockern mit gedrechselten Füßen sitzen zwei junge Mädchen im Profil einander gegenüber. Sie tragen einen ärmellosen Chiton, der bis auf die Füße reicht und hoch gegürtet ist. Ihr Haar ist in ein Kopftuch eingebunden, zwischen ihnen steht ein Dreifußtisch, auf den das links sitzende Mädchen die Knöchel geworfen hat, während das rechts sitzende mit der Hand auf sie deutet. Sie sieht gespannt auf den Wurf ihrer Gegnerin. Diese Gruppe ist in der Fabrik des Perennius entweder durch Statuetten auf Postamenten oder durch feine Akanthusranken getrennt. Als oberer Abschluß dienen feine Eierstäbe oder eine naturalistische Weinranke, die wir auch sonst in der Perenniusfabrik finden. Sie kommt mit den Namen des Cerdo und Nicephorus vor. Auch der Stil dieser feinen Mädchengestalten zeigt, daß sie zu den besten Erzeugnissen der Perenniusfabrik zu zählen sind und vor allem mit den Symposionfiguren zusammengehören. So ist auch auf einem nichtabgebildeten Formstück in Arezzo links das Liebespaar Typus 3 (S. 51) dargestellt und rechts die Knöchelspielerinnen. Ob diese Vereinigung der beiden Gruppen schon dem Tigranus zuzuschreiben ist, ist nicht zu entscheiden; es kommen Stücke mit dem Stempel M. Perenni Tigrani vor, die beweisen, daß auch er diese beiden Typen von Cerdo und Nicephorus übernommen hat. Nach ihm hat sie auch Bargathes verwendet, wie das Formstück in Tübingen (2577) mit dem Bargathes-Dreiblattfries und ein anderes mit seinem Stempel zeigt; von ihm wird Ateius die Figuren übernommen haben, die wir aus seiner Fabrik in Haltern gefunden haben. In Arezzo ist der Stempel der nach links sitzenden Figur im Original vorhanden, er zeigt, wie fein diese Tonstempel geschnitten waren und wie sie deutlich die Wölbung der späteren Gefäße vorbereiten.

Eine eingehende Besprechung des Spiels und der sonstigen Darstellungen von Knöchelspielerinnen habe ich bei der Besprechung des Halterner Kelches (S. 81) im Anschluß an Heydemann (Zweites hall. Winckelmanns Programm 1877) gegeben. Den dortigen Ausführungen ist noch hinzuzufügen, daß sich keine völlig gleichartigen Stücke nachweisen lassen; doch darf für die Haartracht und die Gewandung unserer Gestalten wohl an die Knöchelspielerinnen des Alexandros (Robert 21. hall. Winckelmanns Programm 1897) erinnert werden, die auch die Gegenüberstellung zweier spielender Mädchen zeigen. Sie unterscheiden sich allerdings von unserer Gruppe dadurch, daß sie knieen und nicht sitzen. Ganz ähnlich wie die Gruppe des Alexandros ist auch die von Heydemann Tafel II, 1 und S. 22 erwähnte Terrakottagruppe aus Capua im britischen Museum (abgebildet Kekule-Winter III ², S. 135, 3). Das Motiv zweier sich beim Spiel gegenüber sitzender Frauen finden wir bereits auf einem rotfigurigen Vasenbild in Paris (Arch. Zeitung 1871, Tafel 56, 3), allerdings beim Morraspiel, ebenso zwei sitzende Eroten auf einem rotfigurigen Vasenbild in München (ebenda Tafel 56, 2), während ein pompejanisches Wandbild zwei beim Brettspiel sitzende Männer zeigt (Schreiber, Bilderatlas 78, 6), eine Terrakottagruppe aus Athen, ebenso zwei Frauen (Arch. Zeitung 1863, Tafel 173). Von sitzenden Frauenfiguren gleicht den unsrigen in Haltung und Gewand eine Terrakottafigur in Athen (Kekule-Winter III ², S. 109, 5). Obwohl also keine direkte Vorlage unserer Gruppe nachzuweisen ist, ist doch zu betonen, daß Haltung und Gewand der Figuren wie das dargestellte Motiv durchaus dem griechischen Kunstkreis angehören; woher freilich unsere Gruppe unmittelbar beeinflußt ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen.

VI. Jagddarstellungen.

Dragendorff I S. 73 f. und II S. 89 Anm. 3.

Abb.: Not. d. Scavi Tafel VIII, 3, Arezzo S. 15 unten, S. 17 unten, S. 21 Mitte, S. 22 oben. Loeb Tafel XI, 137—139, Tafel XVIII, 154. Walters, Catalogue L. 101, Fig. 25.

Lebendige Bilder treten vor unsere Augen: Alexander ist mit seinem Gefolge auf die Löwenjagd geritten, voll Eifer hat er allein den Löwen verfolgt, der ihm gewaltig zusetzt, er stürzt, schon erhebt der Löwe seine Pranken, ihn zu zerreißen, da naht die Hilfe. Krateros befreit seinen Herrn. Das ist das eine Bild, das uns die Jagddarstel-

lungen zeigen. Andere, auch stilistisch eng damit verbundene, schildern uns die Bärenjagd: Junge, kräftige Gestalten sind mit Schwertern, Lanzen und Aexten, von treuen Hunden begleitet, in den Wald gezogen, um den Schrecken der Gegend, den zottigen Bären, zu erlegen. Einer von ihnen ist gestürzt, der Bär erhebt sich drohend über ihn, aber ein treuer Freund holt schon zum rettenden Schlage aus. Oder ein anderes Bild: ein Eber bricht aus dem Dickicht heraus, von Hunden aufgespürt, und schon steht der Jäger bereit, ihm mit der Lanze den Todesstoß zu versetzen. Alle diese Bilder sind möglichst naturgetreu dargestellt. Der Boden ist angedeutet, Bäume, Gras und Schilfbüschel täuschen uns ein Landschaftsbild vor, bei der Gruppe des aus dem Dickicht ausbrechenden Ebers ist sogar eine perspektivische Darstellung versucht.

Mit diesen Figuren verziert Cerdo Kelche der Form Typus 1 und 2, und nach ihm verwenden sie Tigranus und Pilades wieder auf Kelchen und Bechern des Typus 8. Von der weiteren Verwendung in der Perenniusfabrik bei Bargathes erhalten wir durch einige gestempelte Sigillatastücke in Tübingen Kunde (No. 1898 a und No. 4500—4507). Besonders zu erwähnen sind zwei Stücke in Arezzo mit der griechischen Beischrift: Lesbeia, die auf einem Stück neben dem Stempel des Cerdo vorkommt. Was diese Inschrift mit der Jagddarstellung zu tun hat, konnte ich nicht feststellen.

Im einzelnen können wir folgende Typen in dieser Gruppe feststellen:

1. Reiter nach rechts, als Sattel dient ein Tierfell, er trägt einen kurzen Chiton und einen Mantel über der Schulter. Er hat sich halb umgewendet und blickt nach links zurück, wohin er mit seiner Lanze, die er in der rechten Hand schwingt, stößt. Die linke Hand hält die Zügel.

2. Reiter nach rechts, Haltung wie zuvor, er schwingt über dem Kopf sein Schwert (abgeb. Walters a. a. O. Arezzo S. 21 Mitte).

3. Reiter nach rechts. Kleidung wie zuvor. Er trägt auf dem Kopf den macedonischen Filzhut und sieht nach rechts. Er sticht nach vorn mit der Lanze.

4. Ein nackter Jüngling fällt nach rechts aus. Er trägt den Mantel um den Hals gegürtet und hält eine lange Lanze zum Stoß bereit quer vor sich.

5. Ein nackter Jüngling fällt nach links aus, vom Rücken gesehen. Der Mantel fällt über den Rücken, mit beiden Händen stößt er die Lanze nach links (abgeb. Arezzo S. 22 oben).

6. Ein nackter Jüngling fällt nach rechts aus. Vorderansicht. Der Mantel hängt über den Rücken. Er stößt die Lanze mit der hoch erhobenen rechten Hand und der nach vorn ausgestreckten linken nach unten.

7. Ein nackter Jüngling steht nach rechts. Er trägt den breiten Jagdhut, der Mantel hängt über den Rücken, der linke Arm ist vorgestreckt, der Speer rechts geschultert.

8. Ein nackter Jüngling fällt nach rechts aus. Ansicht vom Rücken, um den der Schwertgurt gelegt ist. Der Mantel hängt über seinen linken Arm, der rechte ist über den Kopf erhoben und schlägt mit einer Axt zu (abgeb. Arezzo S. 22 oben).

9. Ein nackter Jüngling fällt nach rechts aus. Vorderansicht. Sein Mantel hängt über dem linken Oberarm. Ueber dem Kopf schwingt er eine große Axt mit beiden Händen (abgeb. Walters a. a. O., Arezzo S. 15 unten rechts).

10. Ein nackter Jüngling fällt nach rechts aus. Vorderansicht. Er blickt nach links zurück, der Mantel hängt über dem linken Oberarm, über dem Kopf schwingt er einen schweren Stein nach links (abgeb. Arezzo S. 15 unten Mitte).

11. Ein nackter Jüngling steht nach links, den Oberkörper etwas vorgebeugt; er sucht mit dem rechten Arm einen Gefallenen aufzufangen, der linke ist mit Schwert und Mantel in die Seite gestemmt, der Schwertgurt zieht sich über Brust und Schulter.

12. Ein nackter Jüngling kniet nach links; er hält den linken Arm mit dem Mantel nach oben, um sich nach rechts hin zu decken.

13. Ein nackter Jüngling ist halb nach hinten gefallen. Vorderansicht. Er trägt einen Jagdhut und den Mantel über dem Rücken, er sucht sich nach links gegen einen Bären zu decken (abgeb. Arezzo S. 22 oben).

14. Ein nackter Jüngling ist nach hinten gefallen. Rückansicht. Er hat die rechte Hand mit dem Speer auf dem Boden aufgestützt, mit der linken wehrt er sich gegen einen Löwen, der über ihn hereinstürzt (abgeb. Arezzo S. 17 unten).

15. Ein Bär ist nach rechts hoch aufgerichtet, er greift einen Gefallenen an (abgeb. Arezzo S. 22 oben).

16. Ein Löwe ist nach rechts über einen Gefallenen gesprungen (abgeb. Arezzo S. 17 unten).

17. Eine Löwin ist nach rechts über einen Gefallenen gesprungen (abgeb. Walters a. a. O., Arezzo S. 21 Mitte).

18. Ein Löwe ist nach links aufgerichtet.

19. Ein Eber rennt nach links, ein Hund ist auf ihn gesprungen und hat sich in sein Ohr verbissen.

20. Ein Eber rennt nach rechts aus einem Dickicht hervor.

21. Ein Molosser Hund mit einem Halsband springt nach links bellend in die Höhe.

Der Stempel für die Löwin Typus 17 ist im Museum in Arezzo. Diese Typen sind in den verschiedensten Arten aneinandergereiht. Die oben angegebenen Abbildungen geben ein gutes Bild von der Zusammenstellung dieser Gestalten.

Aus diesen Jagdgruppen vergleicht Dragendorff a. a. O. den Reitertypus 3 mit dem messenischen Relief im Louvre, das die Rettung Alexanders durch Krateros darstellt (Arch. Jahrb. III, Tafel 7 S. 189, Loeschcke), doch scheint im ganzen dieses Relief mit unseren arretinischen Vasen wenig zu stimmen. Viel größere Uebereinstimmung ergibt ein Vergleich mit dem Alexander-Sarkophag von Sidon (vgl. Hamdy Bey-Reinach a. a. O. Tafel 27, 1, 31 und 34). So haben wir hier wie dort nackte Jägergestalten zu Fuß, die den Mantel über dem Arm tragen, und Reiter in den gleichen Gewändern, nur fehlen bei den Sigillatagruppen die persischen Begleiter mit den phrygischen Mützen. Auch die Haare sind auf dem Sarkophag wie bei unseren Sigillaten als kurze Locken gezeichnet, die teilweise von einem Stirnband gehalten werden. Dazu ist die ganze Kopfbildung, Profil, Mund und Ohren übereinstimmend; man vergleiche z. B. unseren Typus 10 mit dem Kopf Tafel 32, 10. Außerdem lassen sich auch einzelne ganze Figuren vergleichen, z. B. der Gefallene Typus 4 mit dem Gefallenen unter dem Reiter auf der Nordseite, dessen linkes Bein allerdings stärker gebeugt ist, oder unser Typus 4 mit dem Jäger links, der nur wieder etwas weiter nach vorn gelehnt ist. Im ganzen können wir feststellen, daß die Sigillatafiguren in den Stil- und Formenbereich des Alexander-Sarkophags gehören. Wichtig scheint mir, daß dieselbe Art auf einem athenischen Sarkophag der frühen Antoninenzeit wiederkehrt (Robert A. S. III 70 [216]), wo wir die gleiche Gewandung und Haarbehandlung und ähnliche Typen wiederfinden. So gleicht der jugendliche Gefallene Typus 13 im Gegensinn einem bärtigen Gefallenen dort, und Typus 9 kehrt ebenso im Gegensinn wieder. Auch auf anderen Sarkophagen finden wir unsere Typen, so Typus 3 ähnlich auf dem Sarkophag Robert A. S. III, 76 in Haltung, Gewand und Sattel, und Typus 6 ebenda 73, 220. Wir können also dieselben Typen durch die verschiedensten Zeiten hindurch verfolgen und sehen, wie die feste Tradition der griechischen Kunst

auf unseren Sigillatastücken wiederkehrt und so diesen erhöhten kunstgeschichtlichen Wert verleiht, da wir gerade aus dieser Zeit verhältnismäßig arm an großen Kunstdenkmälern dieser Art sind. Zu bemerken ist, daß die Jagdgruppe des Terrakotta-Reliefs Kekule-Rohden Tafel 86, 2 nach der Tracht nicht verglichen werden kann, und das andere Relief Tafel 91, 2 ist leider so unvollständig erhalten, daß einen Vergleich auszuführen zu gewagt wäre.

Für die Einzelbenennung unserer Jagdszenen erhalten wir nach den eben angeführten Vorbildern einen Zusammenhang ebenso mit den Alexanderdarstellungen wie mit den Meleager-Reliefen. Wir können also die Deutung der einen Gruppe als Rettung Alexanders durch Krateros wohl annehmen, auch wenn ein Zusammenhang mit der Krateros-Gruppe in Delphi nicht nachzuweisen ist. Andere Bilder könnten wir auch Meleager-Szenen benennen, im allgemeinen aber haben wir eben Jagdbilder vor uns, wie sie die Töpfer von Reliefen übernommen haben und wie sie auch auf Silberbechern bezeugt sind, obwohl die venationes des Akragas (Plinius XXXIII, 155) höchstens hinsichtlich der Komposition mit unseren Typen verglichen werden dürften. Denn für den Vorbilderkreis unserer Sigillatatöpfer werden wir durch die oben zusammengestellten stilistischen Vergleiche auf lysippischen Einfluß gewiesen, während der Zusammenhang mit Akragas auf rhodische Kunst führen würde. Unsere Jagdgruppen sind also nicht nur an sich wegen ihrer lebendigen Darstellung, sondern auch als kunstgeschichtlich wichtige Bilder von großem Wert.

VII. Kampfdarstellungen.

A. Homerische Kampfszenen.[32])

B. Kentaurenkämpfe, vgl. Dragendorff I, S. 79 Tafel IV, 27, 28, V, 29, 30, 31, 33; vgl. Loeb 157 Tafel XII.

Alle die Bruchstücke, die uns die Kampfgruppen erschließen lassen, tragen nur die Stempel Tigrani und M. Perenni. Es ist also Tigranus allein, der diese Darstellungen in die Fabrik des Perennius einführt und damit Kelche des Typus 1 und Becher des Typus 7 und 8 verziert. Mit wenigen Stempeln stellt er die verschiedensten Gruppen zusammen, die freilich steif und eintönig wirken. Denn nirgends erscheinen Bäume, die eine Landschaft vortäuschen sollen, höchstens geben dicke Linien den Boden an. Dazu kommt, daß sich auf ein-

[32]) Diese Kämpfe, bei Dragendorff nicht erwähnt, werden von Ihm a. a. O. S. 116 aufgeführt.

zelnen Stücken die Kampfgruppen ganz symmetrisch angeordnet wiederholen und daß das Bildfeld durch Strichelgirlanden, die von großen Schleifen ausgehen, verziert und eingeteilt wird. Man erhält überall den Eindruck, daß das Bestreben, ornamental zu wirken, dem Tigranus die Hauptsache ist, während er an den Inhalt der Darstellung oder an eine künstlerische, lebendige Erzählung nicht denkt. So unterscheiden sich die Kentaurenkämpfe des Tigranus wesentlich von denen in Puteoli, die Dragendorff bespricht. Dort sind zwar dieselben Typen verwendet, aber zu naturalistischen Bildern zusammengestellt und ausgeschmückt. Diese verschiedene Anordnung ist für die Stellung des Tigranus zu den übrigen Arbeitern der Perenniusfabrik ein wichtiger Anhaltspunkt.

Im einzelnen können wir zwei Kampfgruppen unterscheiden, denen jedoch einzelne Stempel gemeinsam sind:

A. Homerische Kampfszenen mit lateinischen Beischriften (vgl. dazu C. I. L. XI, 6700, 450, h—m).

Die Kampfszenen, die dargestellt werden sollen, sind nicht ganz klar getrennt. Einmal erscheint Diomedes über einem Gefallenen. Es sollte offenbar Diomedes dargestellt sein, der über der Leiche des Pandaros Aphrodite angreift, während Aeneas auf sein Gespann zuschreitet, also ein Bild zu Ilias V, 314 ff. Allein diese Gruppe ist mit der Schleifung Hektors zusammengeworfen, da der Töpfer den Inhalt seines Vorbilds offenbar nicht richtig versteht. Weiter sehen wir den Kampf zwischen Hektor und Achill, wie ihn Ilias 22, 321 ff. schildert, und die Schleifung Hektors, der vom skäischen Tor aus jammernd seine Mutter Hekabe zusieht (Ilias XXII, 395 ff.). Einmal können wir auch die Beischrift Patroklos vermuten, wonach auch der Kampf über der Leiche des Patroklos dargestellt gewesen wäre (Ilias XVII, 1 ff.). Außerdem finden wir noch die Beischrift Polinices. Es war also offenbar auch noch der Zweikampf des Eteokles und Polyneikes mit denselben Figuren dargestellt.

Diese Gruppen sind mit folgenden Figurenstempeln zusammengesetzt:

1. Ein nackter Krieger fällt nach rechts aus. Er trägt in der linken Hand Schild und Schwert. Die Rechte holt nach hinten zu einem Stoß mit der Lanze aus.

2. Ihm gegenüber fällt ein nackter Krieger nach links aus. Er hält den Schild mit der Linken rückwärts, die Rechte holt mit dem Schwert zum Schlage aus.

3. Auf einem zinnengekrönten Torturm steht eine Frau im Chiton und streckt jammernd ihre Hände herab — es ist der Stempel der Priesterin Typus 1 vom dionysischen Opfer (S. 45).

4. Ein Viergespann jagt nach rechts, auf ihm steht der Krieger Typus 2.

5. An den Wagenrand ist hinten das rechte Bein eines Gefallenen gebunden, der geschleift wird. Er hält noch den Schild in der linken Hand, das Schwert in der rechten.

Für die feine Ausführung der Stempel ist beachtenswert, daß der Schild Typus 2 mit feinen Reliefen verziert ist, die in drei Reihen angebracht sind: oben bringen zwei Männer ein Opfer an einem Altar dar; in der Mitte kämpft ein Reiter mit einem Krieger zu Fuß und unten kämpfen zwei Krieger über einem Gefallenen. Um die Art der Zusammenstellung dieser Figuren zu zeigen, werden im folgenden die einzelnen in Arezzo vorhandenen Stücke beschrieben.

1. Halbe Formschüssel, Durchm. 15,5, Höhe 9 cm, oben schließt zwischen Strichellinien ein Fries von Lotosblumen und Rosetten ab. Links der Rest des Typus 2 auf dem Wagen, an ihm der Gefallene Typus 5, darüber Beischrift HECTOR. Hinter ihm Typus 1 mit Beischrift DIOMEDES; dann folgt der Torturm mit der Frau Typus 3 ohne eine Beischrift. Auf der andern Seite steht der Krieger Typus 2 mit der Beischrift POLINICES. Unten wechseln Lotosblüten, Oliven und Kugelrosetten ab.

2. Formstück. Den oberen Abschluß bildet ein Eierstab. Links ist noch der Rest des Turmbaus Typus 3 und der Beischrift M(ater) zu erkennen; daneben steht Typus 2, mit Beischrift ACILES; daneben die Stempel M. PEREN, auf der andern Seite folgt der Typus 1.

TIGRANI

3. Formstück. Den oberen Abschluß bildet ein Eierstab; unten ist noch der Wagen Typus 4 zu sehen, auf dem — entgegengesetzt der Fahrtrichtung — der Krieger Typus 2 steht, daneben die Reste der Beischrift (Aci)LES.

4. Formstück. Oberer Abschluß wie zuvor, Rest des Stempels Gefallener Typus 5, mit Beischrift HE(ctor), neben ihm Krieger Typus 1.

Tigrani

5. Sigillatastück. Oberer Abschluß wie zuvor. Rest der Frau auf dem Torturm Typus 3. Beischrift MATER.

6. Sig.-Stück. Oben Perlstab. Darstellung: Typus 3, mit Beischrift MATER.

7. Sig.-Stück. Oberer Abschluß wie bei 2. Krieger Typus 2, und Beischrift ACIL(es).

8. Sig.-Stück. Oberer Abschluß Fries von großen Rosetten. Krieger Typus 2. Beischrift ACILES.

9. Sig.-Stück. Oberer Abschluß wie bei 2. Krieger Typus 2, Beischrift ACILES.

10. Sig.-Stück. Oberer Abschluß wie zuvor. Krieger Typus 2. Beischrift ACI(les). Rechts oben Beischrift M(ater), links Rest des Stempels (Perenn)I.

11. Sig.-Stück. Oberer Abschluß wie zuvor. Links Stempelrest TI(grani). Krieger Typus 1, mit Beischrift HECTOR.

12. Sig.-Stück. Man sieht noch den Gefallenen Typus 5. Darüber die Beischrift (Hect)OR, unten ein Fries von Akanthuskelchen.

13. Sig.-Stück. Man sieht links noch Typus 1, dann den Gefallenen Typus 5, am Wagen Typus 4.

14. Sig.-Stück. Links der Krieger Typus 1, mit der Beischrift (Dio)MEDES, unter ihm der Gefallene Typus 5.

15. Sig.-Stück. Viergespann Typus 4, davor der Krieger Typus 1, mit der Beischrift DIOMEDES. Vor ihm der Gefallene Typus 5.

16. Sig.-Stück. Oberer Abschluß wie bei 2, links der Turm mit der Frau Typus 3, davor die Inschrift DIOMEDES.

17. Sig.-Stück. Oberer Abschluß Rosettenfries. Links Krieger Typus 1, mit Beischrift (Diom)EDES. Daneben Gefallener Typus 5, mit der Beischrift —S = Patroklos (?).

18. Sig.-Stück. Krieger Typus 1, mit Beischrift POLINICES.

Diese Einzelgruppen zeigen, daß es sich nur noch um die Zusammenstellung von wenigen Stempeln handelt, so daß sich diese Bilder mit dem dionysischen Zug, dem Opfer oder den Jagddarstellungen nicht messen können. Natürlich schließt sich Tigranus dabei an Vorlagen an. Aber diese Iliasszenen lassen sich mit den homerischen Bechern [33]) weder in der Gruppierung noch in der Gewandung vergleichen, denn bei den Sigillatabildern sind es nackte Heroen, bei jenen bekleidete Krieger. Nur bei dem von Robert a. a. O. S. 82 d abgebildeten Becher des thebanischen Kreises erinnern die Gestalten des Eteokles und Polyneikes entfernt an unsere

---

[33]) Vgl. Robert 50. Winkelmanns Programm Berlin.

Typen, besonders Typus 2. Auch sind es hier nackte Gestalten, die nur Chlamys tragen. Dagegen ist der Arch. Jahrb. XXIII (1908) Tafel 6 N abgebildete Becher mit dem Kampf des Eteokles und Polyneikes wieder von den unseren verschieden. Unser Typus 2 findet sich in derselben Haltung, aber bekleidet, auf einem megarischen Becher der Sammlung Sabouroff Bd. 1 Tafel 73. Genau entsprechende Szenen finden wir also nicht. Wir haben eben auf unsern Gefäßen Auszüge aus Bilderchroniken vor uns, wie sie z. B. die Tabula iliaca uns überliefert.[34]) So gleicht z. B. Diomedes über dem Toten und dem Gespann daneben der Darstellung Tafel II, die Diomedes über der Leiche des Pandaros zeigt, wie er nach Aphrodite stößt, während Aeneas auf seinen Wagen zueilt. Auch die Darstellung des Kampfes zwischen Hektor und Achill und der Schleifung Hektors läßt sich vergleichen (Tafel I, auch hier ist Achill zu Fuß und Achill auf dem Wagen die gleiche Gestalt, wenn auch in anderem Typus als bei uns). Diese Bilderchroniken gehen nun auf die Gelehrtenarbeiten in Alexandria zurück und dienten als Schulbücher (vgl. Jahn S. 79 ff.). Bei der Untersuchung über die Vorlagen der ilischen Tafeln und auch der gerade unseren Bildern entsprechenden Szenen hat Brüning (Arch. Jahrb. IX, 1894, S. 136 ff. Nr. 5 und 9) auf die Uebereinstimmung dieser Bilder mit der Ilias latina und die Unterschiede von der homerischen Ilias hingewiesen. Er hat dies damit erklärt, daß beide, Tabula iliaca und Ilias latina, gemeinschaftlich von Werken der großen Kunst abhängig sind. Bei zwei Bildern hat er die entsprechenden Werke auch nachgewiesen. Er zeigt dann, daß diese Vorbilder bis ins dritte Jahrhundert zurückreichen und mit der alexandrinischen Gelehrsamkeit zusammenhängen, da zwei Szenen auch mit den Homer-Inhaltsangaben zusammengehen, die erst in Alexandria aufgekommen sind. Wir erhalten also auch hier wie bei der Darstellung der Phaëthonsage (S. 70) als Vorlage für den arretinischen Töpfer das Werk eines Bildhauers oder Toreuten, der aus einer alexandrinischen Homerausgabe schöpft. Dies ist für die Art, wie die arretinischen Töpfer zu ihren Bildern kamen, von Wichtigkeit. Ob diese Vorbilder den bei Plinius erwähnten Gemälden aus der Ilias in Rom[35]) entsprachen oder nicht, ist natürlich nicht mehr zu entscheiden. Es könnte aber wahrscheinlich

[34]) Vgl. Otto Jahn, Griechische Bilderchroniken. Vgl. von Wilamowitz Arch.-Anz. Jahrbuch 1898, 228 ff.

[35]) Plinius nat. hist. XXXV, 144. — Theorus ..... bellumque Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus.

sein, da Tigranus die lateinischen Beischriften sicher von seinem Vorbild übernahm und nicht erst selbständig hinzu erfand.

B. Die Kentauromachie.

Diese Kampfgruppen hat Dragendorff nach Stücken aus Puteoli eingehend geschildert. Zu seinen Ausführungen ist hinzuzufügen, daß Tigranus die landschaftliche Staffage, wie Bäume und Felsen, völlig wegläßt, er vereinigt nur die figürlichen Typen, die Dragendorff eingehend beschrieben hat. Nur dessen Typus 5 ist folgendermaßen zu ergänzen: Ein Kentaur steht nach rechts; er hat einen Lapithen mit der Linken an der Kehle gepackt und seinen Kopf herabgedrückt und sucht ihn nun mit der erhobenen Rechten zu erschlagen. Doch der Lapithe wehrt sich dagegen, indem er seinen linken Arm ins Gesicht des Kentauren stemmt, während er ihn zugleich mit dem rechten an den Beinen zu packen versucht. Dabei kommt von links her ein Lapithe mit Schwert und Schild und erhobener Lanze auf sie zu. Es ist der Krieger Typus 1 der Iliaskämpfe. Auch der bei Typus 4 erwähnte Angreifer ist daraus entlehnt (= Typus 2), ebenso wie der Gefallene (= Typus 5); dagegen erscheint bei Tigranus, bei Typus 2 kein angreifender Lapithe mehr.

Wie nun Tigranus diese puteolanischen Gruppen anwendet, sollen folgende Beispiele zeigen:

1. Formschüssel für einen Becher, Typus 7. Durchm. 9,4, Höhe 6 cm. Oben schließt ein Perlstab ab. Am Rand der Formschüssel sind oben auf jeder Seite zwei senkrechte Striche eingeritzt, um die beiden Hälften der Schüssel zu bezeichnen, die nun beide gleichmäßig Gruppe 1 und Gruppe 5 wiederholen, dabei auf einer Seite der Stempel M. PEREN und auf der andern TIGRANI.

2. Formschüssel für einen Becher, Typus 8. Durchm. 11, Höhe 7,2 cm. Oben schließt ein Perlstab ab. Gruppe 1 und Gruppe 5 sind neben dem Figuren-Altar, den wir S. 48 besprochen haben, aufgestellt. Auch dies wiederholt sich auf jeder Hälfte gleichmäßig. Stempel wie zuvor.

3. Der Boden eines Bechers, Typus 8, bei dem genau die Darstellung wie bei 2 auf beiden Hälften wiederholt ist.

Diese Verschiedenheit in der Art der Verwendung der Gruppen bei Tigranus und in Puteoli läßt uns, wie schon S. 33 ausgeführt wurde, als wahrscheinlich annehmen, daß Tigranus die Stempel von der lebendigen, naturalistischen Darstellung in Puteoli übernahm, die eben aus diesen Gründen die ältere sein wird.

Diese Gruppen kommen vollständig gleich auf den Schmalseiten eines Sarkophages der frühen Kaiserzeit (Robert A. S. III, Tafel 40) vor und zwar unser Typus 1 je rechts und links, Typus 2 rechts und Typus 4 links. Der Typus 5 gleicht in der Gruppierung den Satyrn und Kentauren auf der Langseite rechts, obwohl die Gestalten verschieden sind. Bei der Besprechung des Typus 1 gibt Robert S. 154 die Erklärung, daß es sich hier um Herakles im Kentaurenkampf handelt; einen Beweis dafür liefert uns eine Sigillatascherbe in Tübingen (2441), die keiner bestimmten Fabrik zuzuweisen ist. Hier kehrt die Gruppe 1 in vollständigerer Zeichnung wieder: der bärtige Herakles trägt über die Schulter sein fein gezeichnetes Löwenfell, er hat einen jugendlich dargestellten Kentauren gefesselt und packt ihn mit der Linken am Haar, während die Rechte zum Schlag ausholt. Diese Scherbe steht also dem Original näher als die Darstellung des Sarkophages und des Tigranus. Robert hat diesen Typus auch auf Gemmen nachgewiesen. Wichtig für die Vorlagengruppe unserer Töpfer ist auch hier der Hinweis von Robert, daß sich Herakles den Kentauren bändigt, um ihn vor seinen Wagen zu spannen, und mit ihm in den Kreis des Dionysos übergeht (vgl. oben S. 43). Die Vorderseite des besprochenen Sarkophags, auf der sich unser Typus 5 ähnlich wiederholt, stellt eine Ringszene zwischen Satyrn und Kentauren dar: „Schwerlich aber dürfte die Kunst eine solche mythologische Genreszene ohne Vorgang der Dichtung konzipiert haben; hier befinden wir uns einmal wirklich im Bannkreis der alexandrinischen Poesie.“ Wieder also hat unser Töpfer seine Stempel nach einem Bildwerk geformt, das nach einer alexandrinischen Dichtung entstanden ist. Die Deutung von Typus 2 und 4 führt Robert dahin aus, daß das Abenteuer in Olenos bei Dexamenos dargestellt ist und der behelmte Krieger Azan, der Bräutigam der Tochter des Dexamenos ist. Für den Typus 4 zeigt Robert die Aehnlichkeit mit der Parthenonmetope Michaelis, Tafel 4, XXXII; unser Typus 3 zeigt Anklänge an die Metope Tafel 4, XXVIII. Weiter finden wir auf dem Fries von Phigalia den Typus 5 (Brunn-Bruckmann Tafel 91 rechts). Auch für den Lapithen, der dem Iliaskämpfer Typus 2 gleich ist, können wir gleiche Typen anführen, so von der Kampfgruppe der Schmalseite auf dem Alexander-Sarkophag und auf dem Fries des Nereiden-Monuments (Brunn-Bruckmann Tafel 215 b rechts, doch trägt die Figur hier ein durchsichtiges Gewand). Diese Uebereinstimmungen geben uns aber für eine unmittelbare

Beeinflussung keine weiteren Anhaltspunkte, da sich solche Kampftypen im Verlauf der ganzen griechischen Kunst verfolgen lassen.[36]) Das wichtigste ist, daß wir in dem Sarkophag in Rom ein gleichzeitiges Werk nach derselben Vorlage nachweisen können, die unser Töpfer benützt hat.

VIII. Tanzende und musizierende Figuren.

Abb.: Loeb, Tafel V, 125. Walters, Catalogue 103, Figur 26. Arezzo S. 11 und S. 19. Dragendorff I, Tafel V, 49.

Die Stücke dieser Gruppe zeigen eine Reihe von tanzenden und musizierenden Knaben und Mädchen. Auf den mir bekannten Formen- und Sigillatastücken [37]) kommen nur die Stempel des M. Perennius, Tigranus und des Crescens vor. Zwei Stücke sind, dem typischen Eierstab nach, dem Bargathes zuzuweisen, und außerdem verwendet Ateius diese Figuren. Die Stücke des Tigranus einerseits und des Crescens, Bargathes und Ateius andererseits sind aber so verschieden, daß sie leicht zu trennen sind: die einen gefällig und anmutig, die andern nur roh zusammengestellt. Wir können daraus den Schluß ziehen, daß T i g r a n u s diese Figuren in der Fabrik des Perennius eingeführt hat, und daß die andern sie von ihm übernommen haben. Auch die Anordnung und Verwendung dieser Figuren auf den gut ausgeführten Stücken stimmt ganz mit der Art des Tigranus überein. So sind sie einmal meist auf Formen oder Sigillatastücken von kleineren Gefäßen des Typus 8 bis 10 verwendet, nicht auf großen Kelchen. Diese zierlichen, gut modellierten Tanzfiguren erscheinen auch für diese Gefäßformen besonders geeignet; dann läßt auch die Anordnung die Hand des Tigranus erkennen. Das Vorbild, dem diese Typen entnommen sind, muß Knaben und Mädchen auf einer Wiese zu frohem Tanz bei lustiger Musik vereinigt gezeigt haben. Solche Tänze wurden ja auch außerhalb des dionysischen Kreises immer dargestellt. Man denke etwa an den Tanz der von Theseus geretteten athenischen Jünglinge und Jungfrauen. Freilich ist dieses Vorbild nicht direkt nachzuweisen, aber

---

[36]) Vgl. Oskar Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike, und Oelschig, De centauromachiae in arte Graeca figuris, Diss. Halle, 1911. Unsere Kampfgruppen gehören zu den dort III S. 20 ff. beschriebenen Typen.

[37]) Außer den veröffentlichten Stücken sind alle in Arezzo und Florenz ausgestellten, sowie die in Tübingen und in Boston befindlichen, im ganzen weit über hundert, nachgeprüft worden.

den Eindruck des Reigentanzes auf einer Wiese sucht auch Tigranus noch auf einigen Stücken zu erwecken, indem er Grasbüschel zwischen die einzelnen Figuren setzt und durch Striche das Gelände andeutet (vgl. z. B. Walters, Catalogue L. 103 und Tafel XX A). Bisweilen läßt er sie auch in einem Kultraum vor Bildsäulen und Hermen tanzen. Aber sein Auge ist zu sehr daran gewöhnt, alles unter dem Gesichtspunkt der ornamentalen Einordnung zu betrachten. So trennt er die Figuren durch einfache oder doppelte Linien, die von Bukranien ausgehen und das ganze Bildfeld in gleiche Felder teilen, die nach oben durch feine Strichellinien begrenzt sind, oder er stellt Thyrsosstäbe, mit Binden und Blättern bekränzt, zwischen sie und läßt von diesen aus Strichellinien das Bildfeld durchziehen (vgl. z. B. Loeb 12). Auf andern Stücken sind wieder stilisierte Pflanzenornamente der verschiedensten Arten als Trennung verwendet. Trotz alledem bleiben vielfach die Grasbüschel neben den Figuren. So erhalten wir statt eines Gesamtbildes lauter Einzelbilder, die aber immer noch einen Hauch der frischen, tanzfrohen Stimmung verraten.

Ganz anders ist die Anordnung bei Bargathes und bei Crescens. Die beiden Bruchstücke des ersteren zeigen immer nur den Kastagnettentänzer Typus 2, getrennt durch Kratere. Ueber Crescens dagegen können wir mehr sagen. Die Fläche des Bildfeldes ist durch rohe Halbkreise gefüllt und zwischen diesen stehen nun die feinen Figuren, die so beinahe erdrückt werden; allerdings sehen wir bei ihm noch einige Typen mehr als bei Tigranus; aber dennoch erhalten wir von seinen Stücken den Eindruck, daß die Stempel ohne ein Gefühl für ihre Gesamtwirkung verwendet werden. Dazu werden sie auf einigen Stücken, z. B. Arezzo S. 11, mit einer großen Frauenbüste vereinigt, so daß das Gleichgewicht vollends zerstört erscheint.

Außer in der Fabrik des Perennius wurden diese Figuren auch bei Ateius verwendet. So zeigt ein Kelch in Haltern (W. M. VI, Tafel VII a—c) den Kastagnettentänzer Typus 2 durch ein großes Ornament getrennt, und ein Becherstück in Rom den Tänzer Typus 4 und die Tänzerin Typus 7. Doch sind die Figuren des Ateius deutlich kleiner als die des Perennius Tigranus, so daß wir annehmen müssen, daß Ateius die Gefäße des Tigranus nachpressen ließ. Da nun diese Nachbildungen in augusteischen Lagern vorkommen, so müssen die Stücke des Tigranus sicher zu Beginn der Herrschaft des Augustus gemacht sein.

Wir haben bei diesen Figuren folgende Typen zu unterscheiden:

1. a) Knabe im Profil nach links im kurzen, ärmellosen Chiton, den kleinen Mantel über der Schulter. Er tritt mit dem rechten Fuß das scabellum, das Taktbrett, und bläst die Doppelflöte.

b) Dieselbe Figur kommt auch nach rechts gewendet vor.

2. Kastagnettentänzer nach links tanzend, im kurzen Chiton, der die rechte Brust freiläßt, der Oberkörper wird von vorn gesehen. Der Kopf ist nach rechts zurückgewendet, er hält beide Arme mit den Klappern über dem Kopf.

3. Tänzer im Chiton wie Nr. 2 nach links, den Oberkörper von vorn gesehen, er schlägt die beiden Hände über dem Kopf zusammen und blickt dazu nach rechts in die Höhe.

4. Tänzer im Chiton wie Nr. 2 nach rechts, er breitet den einen Arm nach vorn, den andern nach hinten und hält auf einigen Stücken die Girlande in beiden Händen.

5. Mädchen im langen Aermelchiton, den Mantel darüber, den rechten Fuß wie Nr. 1 auf ein Taktbrett gesetzt, sie bläst die Doppelflöte.

6. Mädchen, gekleidet wie Nr. 5, nach rechts, beide Hände klatschend vorgestreckt.

7. Kastagnettentänzerin nach rechts, den Oberkörper von vorn.

8. Mädchen im langen Chiton nach links, den Oberkörper vorgebeugt, sie spielt auf einer Leier.

9. Mädchen, das sich im Tanz von rechts nach links dreht, im feinen Chiton und flatternden Mantel; sie stellt das rechte Bein über das linke und hält beide Arme nach hinten, wobei die rechte Hand den Mantel hält, auf einigen Stücken eine Leier.

10. Ein nach rechts gewendetes Mädchenpaar: die vordere hält vor sich in beiden Händen eine Schriftrolle, an sie lehnt sich das zweite Mädchen, das eine Haube trägt, sie scheinen zu singen; beide tragen den langen Chiton und den Mantel, der vom Kopf herabfällt.

Dazu kommen noch folgende bei Crescens verwendete Typen, wie gestempelte Formen in Arezzo beweisen:

11. Kastagnettentänzer nach rechts wie Typus 2, doch nach der anderen Seite.

12. Tänzerin nach rechts im langen Chiton, von hinten gesehen; sie wirft den Kopf zurück und hält den flatternden Mantel mit beiden Armen nach rückwärts. Diese Tänzerin finden wir auf dem Marmorkrater Corsini (Roscher II, 2281, Figur 17). Doch hat Hauser S. 91

dieses Stück für modern erklärt, so daß wir für diesen ganzen Figurenkreis kein antikes Vorbild mehr nachweisen können.

13. Tänzerin nach links, sie unterstützt den nach oben gewendeten Kopf mit der einen Hand, während die andere das Gewand hält.

14. Große Frauenbüste nach rechts auf einem girlandengeschmückten Postament. Die Figur trägt einen Chiton, der die rechte Schulter freiläßt, und einen Mantel. Sie blickt nach links zurück und trägt die Haare aufgelöst, die linke Hand ist wie flehend vorgestreckt.

Um die Verwendung dieser Typen klar zu zeigen, erwähne ich folgende ganz erhaltene Stücke:

A. Von Tigranus:

1. Formschüssel in Arezzo für einen kleinen Becher. Oben schließt eine Strichelreihe ab. Typus 1 steht neben einer Säule mit einer Statue; daneben tanzt Typus 2 vor einer Herme, und Typus 7 wieder vor der Säule mit der Statue; dann folgt noch Typus 4.

2. Form für Becher Typus 8 und 9 in Florenz. Oben zieht sich eine feine Rebengirlande ums Bildfeld, in die die Köpfe der Figuren hineinreichen; dargestellt sind Typus 2, Typus 4, Stempel M. PEREN, Typus 3, Typus 6, Stempel TIGRANI, Typus 9. Zwischen den Figuren sind Gräser.

3. Form für eine Schale in Arezzo, Typus 9. Oberer Durchmesser 13 cm, Höhe 6,7 cm. Oberer Abschluß ein Perlstab. Bukranien sind durch Strichelranken verbunden. Zwischen den Figuren sind immer Gräser und Blüten. Es folgen Typus 7, Typus 8, Typus 6, Stempel TIGRANI, Typus 10, Typus 3, Typus 4, Stempel M. PEREN. Die letzte Figur ist nicht mehr zu erkennen.

4. Form für einen Becher, Typus 10, in Arezzo. Unterer Durchmesser 4,2 cm, oberer Durchmesser 9,2 cm, Höhe 9 cm. Doppellinien unter Bukranien teilen das Bildfeld ab. Oben ziehen sich Strichgirlanden hin. Dargestellt sind Typus 1, Typus 6, Stempel M. PEREN, Typus 9, Typus 3, Typus 4, Typus 2, Stempel TIGRANI, und Typus 7.

5. Form für einen Becher, Typus 10, in Boston. Oberer Durchmesser 8 cm, Höhe 8 cm. Doppellinien teilen das Bildfeld, oben ziehen sich Strichgirlanden hin. Dargestellt sind Typus 5, Stempel M. PEREN, Typus 10, Typus 3, Stempel TIGRANI, Typus 4 und Typus 2. Neben den Figuren Gräser, unten Geländelinien.

6. Form für eine Schale, Typus 9, in Boston. Oberer Durchmesser 13,8 cm, Höhe 7,4 cm. Oben schließt ein Fries von kleinen

Rosetten ab. Zwischen den Figuren steht ein Akanthusblatt und eine Blume darüber. Dargestellt sind Typus 2, Stempel M. PERENI, Typus 6, Typus 1, Stempel TIGRANI, Typus 6, Typus 3. Unten wechselt ein Papagei auf einer hohen Kelchblüte mit einem Strichstabornament ab.

7. Form für kleinen Becher in Arezzo. Oberer Abschluß ein Perlstab, darunter ein Fries von Dreiecken. Das Bildfeld ist durch Doppellinien, zwischen denen Aehrenblüten sind, in Felder eingeteilt. Dargestellt sind Typus 2, Typus 3, Typus 6, Stempel M. PERENI.

8. Form für Schale Typus 9, Loeb 125, Tafel V. Oberer Durchmesser 14,9 cm, Höhe 7,6 cm. Oberer Abschluß ist ein Perlstab. Das Bildfeld ist mit bindengeschmückten Thyrsosstäben eingeteilt. Dargestellt sind Typus 3, Stempel M. PERENI, Typus 7, Typus 1, Stempel TIGRANI, Typus 2, Typus 9. Unten ist ein Kranz von Masken.

9. Form für einen runden Deckel in Boston; in der Mitte ist ein Blattfries zwischen Perlstab und Strichelreihe. Im äußeren Ringe sind die Tanzfiguren durch ein stilisiertes Blatt mit einem Papagei getrennt. Dargestellt sind Typus 1, Typus 6, Typus 2, Typus 4, Typus 6 und Typus 8.

B. Von Crescens sind folgende Stücke zu erwähnen:

10. Formschüssel für breite, niedere Schale in Arezzo. Oben schließt ein grober Eierstab, unten ein Perlstab ab. Oben wiederholen sich Strichelhalbkreise, in der Mitte und unten umzieht eine Punktreihe das Bildfeld. Dargestellt sind Typus 1 a, Typus 13, Typus 2, Typus 11, Stempel CRESCNT, Typus 1 a, Typus 13.

11. Formschüssel in Arezzo. Oberer Abschluß wie bei 10. Durchs Bildfeld geht eine Punktreihe, unter der immer zwischen zwei Figuren zwei Strichelhalbkreise sind. Dargestellt sind Typus 1 a, Typus 13, Typus 2, Typus 11, Stempel CRESCNT, Typus 1 a, Typus 13, Typus 2.

12. Formschüssel in Arezzo. Oberer Abschluß wie bei 10. Zwischen den Figuren stehen Lanzen, von denen breite Strichhalbkreise ausgehen. Dargestellt sind Typus 1 a, Typus 13, Typus 2, Typus 1, Typus 1 a, Stempel CRESCNT, Typus 2, Typus 11.

13. Formschüssel in Arezzo. Oberer Durchmesser 15,5 cm, Höhe 5 cm. Oberer Abschluß ein Perlstab, der durch den Stempel M. ER-N unterbrochen wird. Die Figuren stehen in der Mitte von Punkthalbkreisen; dargestellt sind Typus 14, Typus 13, Typus 14, Typus 10, Typus 14, Typus 13, Typus 14, Typus 10.

Auch in Tübingen sind zahlreiche Bruchstücke solcher Figuren.

C. Eine ähnliche Gruppe solcher tanzender kleiner Gestalten verwendet Bargathes. Ich konnte davon in Arezzo bisher folgende Typen feststellen:

1. Mädchen im Profil nach rechts; im langen Chiton, den Mantel über der Schulter; sie klatscht in die Hände.

2. Tänzerin nach rechts im gleichen Gewand wie 1, der linke Arm ist hoch erhoben, der rechte nach rückwärts gebeugt.

3. Tänzerin im wallenden Gewand und flatterndem Mantel nach links, von hinten gesehen. Der linke Arm ist wagrecht vorgestreckt, der rechte nach rückwärts gebeugt.

4. Ein Mädchenpaar nach links, das vordere Mädchen hält eine Schriftrolle in Händen (auch bei Loeb 182, Tafel XVII abgebildet). Ueber die Anordnung ist nur zu sagen, daß diese Figuren auf einer Bogen- und Palmettendekoration, wie sie auch sonst bei Bargathes vorkommt, dargestellt sind.

D. Daß auch Cornelius ähnliche Figuren verwendet, soll hier vorläufig erwähnt werden.

IX. Aus der Phaëthon-Sage.

(Philologus, neue Folge 12, 1899, S. 481 ff. und 14, 1901, S. 478 f.; darnach Roscher, Lexikon III, 2195, und Walters, History II, S. 484, Fig. 218.)

Auf einer Form in Boston, die Hartwig eingehend besprochen hat, erhalten wir von der Hand des Bargathes eine lebendige Darstellung aus der Phaëthonsage. Ich wiederhole die Schilderung kurz nach Hartwigs Beschreibung: Auf der einen Seite der Form liegt Phaëthon am Boden, hinter ihm sieht man noch ein Rad des zertrümmerten Wagens; rechts davon sitzt Zeus, den Blitzstrahl schwingend, während vor ihm Artemis den Bogen gegen Phaëthon spannt. Vor ihr erscheint oben eine geflügelte Frauengestalt, die einen bogenförmig ausgebreiteten Gegenstand emporhält — eine Andeutung des Himmelsgewölbes; rechts von den Göttern trägt Thetis geduckt und sich ängstlich umschauend ein Rad des Sonnenwagens hinweg, während auf der andern Seite Helios die durchgegangenen Rosse des Viergespanns zu zügeln sucht. Auf der linken Hälfte der Schale ist die Verwandlung der Heliaden dargestellt; die eine ist bereits völlig in eine Pappel verwandelt, während aus den Köpfen der beiden andern erst Zweige emporschießen. Auf diese

drei Figuren schlagen drei Jünglinge los, von denen zwei ein Winzermesser halten, wahrscheinlich eine proleptische Beziehung auf die Gewinnung des Baumharzes, der Tränen der Heliaden.

Hartwig führt die Deutung sehr fein durch und begründet sie durch die entsprechenden Dichterstellen. Darnach ist die Szene einer Quelle entnommen, die auch Ovid benützt hat; aber sie verwendet auch in der Figur der Thetis die Vorlage des Valerius Flaccus. Es hatte also wahrscheinlich ein Bildhauer oder ein Toreut nach einer alexandrinischen Dichtung, aus der beide römische Dichter in verschiedener Weise geschöpft haben, den Tod des Phaëthon und die Verwandlung der Heliaden dargestellt. Bargathes übernimmt die Gruppe um Christi Geburt für seine Sigillata-Gefäße; dabei ist die zeitliche und inhaltliche Uebereinstimmung von Ovid und Bargathes zu beachten. Sie zeigt uns, daß sich unser Töpfer ebenso wie der Dichter dem Zeitgeschmack anzupassen weiß. Die Annahme Hartwigs, daß die linke Hälfte der Darstellung vielleicht das Original nicht völlig genau wiederhole, da sie sich von der rechten stark unterscheide, ist zurückzuweisen. Denn die Verwendung von zwei gleichen Stempeln nebeneinander, an der Hartwig bei den Heliaden und den Harzsammlern Anstoß nimmt, kommt auch auf der rechten Seite vor: die Pferde, auf denen Helios herbeieilt, sind genau dieselben, wie die, welche er einfängt, und seine Figur ist tatsächlich für das Pferd, auf dem er reitet, zu groß. Demnach dürfen wir für beide Seiten annehmen, daß Bargathes das Original möglichst treu wiedergeben wollte. Aber es gelingt ihm nicht so genau wie der Cerdo-Gruppe bei der Darstellung von Nike, Apollon, Artemis und Leto; denn seine Stempelschneidekunst ist nicht mehr so groß, wie die der früheren Perennius-Töpfer. Trotzdem greift er noch nicht zum Nachpressen irgend eines toreutischen Vorbildes, sondern er vereinfacht sich nur so gut als möglich die schwere Arbeit, indem er, wo es geht, die gleichen Stempel verwendet, beim Baum sogar seinen schon vorhandenen Stempel, den er bei der dionysischen Gruppe E (S. 41 A) verwendet. In der Gesamtdarstellung aber gibt er uns das Vorbild getreu wieder. Freilich versteht er dabei die Leiter nicht und so lehnt er sie an ein Ornament an, das er sonst häufig verwendet. Wo wir das Vorbild zu suchen haben, ist nicht festzustellen. Es unterscheidet sich streng von der Phaëthon-Darstellung auf der Farnesina-Stuckdecke [38]), die an den euripideischen

[38]) Mon. d. Inst. Suppl XII 34/35.

Phaëthon anknüpft und sich auch im Stil unterscheidet. Unsere Darstellung erinnert an hellenistische Reliefbilder. Ob hier der Einfluß von Pergamon oder der von Alexandria maßgebend war, ist nicht zu entscheiden. Die literarischen Parallelen würden für Alexandria sprechen. Dorthin scheinen auch noch andere Arbeiten des Bargathes zu weisen. Sein Name jedoch gehört nach Kleinasien, und dort war ja gerade die Toreutik besonders in Blüte; unsere Darstellung bringt hierin keine Entscheidung, jedoch paßt auch der Baum nicht nach Alexandria und Aegypten, sondern weist nach Kleinasien, wie Salis, Pergamon 156 und Cultrera, Saggi sull 'arte ellenist. 1907 (D. Lit. Ztg. 1910, 683) gezeigt haben.

X. Komödienszenen.

Not. d. Scavi, 1896, S. 458 ff., Figur 2—7.

Aus der Fabrik des Perennius sind eine Reihe von Formen mit dem Stempel des Bargathes (Not. d. Scavi 1896 Abb. 2—7) und Kelchstücke des Typus 3 b vorhanden, die alle komische Figuren zeigen.[39]) Es ergeben sich dabei folgende Szenen:

1. Die aneinander anpassenden Formen Not. d. Scavi Fig. 2 und 3. Nach links läuft ein Mann, der mit beiden Händen einen Dolch vor der Brust hält; er trägt einen kurzen Chiton und über dem linken Arm einen Mantel. Ihm folgt, auf dem linken Bein hüpfend, eine ähnliche Figur. Nach rechts eilt ein bärtiger Mann, den Mantel auf dem Rücken, beide Hände vorgestreckt, und auf ihn zu kommt ein Mann, der einen Eselskopf trägt, der nach rechts zurücksieht; in der Hand hält er eine Peitsche. Er wird von einem Mann verfolgt, der nach links schreitet und in der erhobenen Rechte einen Stab hält; nach rechts geht wieder ein Mann, beide Hände vorgestreckt.

2. Die Formen Not. d. Scavi 6 und 7. Ein Mann kniet nach rechts, sein Kopf ist zurückgewendet. Neben ihm ist eine Gruppe von fünf Männern nach rechts, von denen der vorderste sitzt und ein Buch aufgeschlagen in dem Schoß hält, daneben steht eine Kline, auf der eine Figur liegt, die völlig in Teppiche eingehüllt ist. Zu ihren Füßen hockt links eine Figur, die in der rechten Hand einen kurzen Stab hält, von links her kommt ein Mann auf die

[39]) Die bei Dragendorff I S. 62 Tf. IV 22 erwähnten Zipfelmützenleute gehören einem andern Figurenkreis an.

Kline zu, der eine Schale in der Hand trägt. Alle die Männer sind bartlos und tragen einen starken Phallos.

3. Die Form Not. d. Scavi 4. In einer großen flachen Schüssel steht nach links gebeugt eine Gestalt im kurzen Mantel, die sich mit einer links sitzenden Figur beschäftigt, nach rechts hockt ein Mensch mit langem Haar und Bart, beide Hände aufgestützt. Vor ihm steht wieder nach rechts ein nackter bärtiger Mann, der die rechte Hand bittend erhebt, vor ihm steht ein Kind, das mit der rechten Hand zu ihm hinauflangt, während eine in ihren Mantel gehüllte Frau mit ihm spricht und mit der rechten Hand dazu gestikuliert.

4. Eine Fortsetzung dieser Szene gibt ein Kelchteil in Arezzo. Dort steht links der Mann mit dem Knaben und die auf ihn einredende Frau. Von ihnen weg trägt ein nackter Mann eine nach links blickende, in den Mantel gekleidete Gestalt auf dem Rücken nach rechts zu einer Figur, die vor einem stabartigen Gegenstand nach links kniet. Dann folgt wieder ein nach rechts hockender nackter Mann, die Hände auf dem Schoß, mit langem Bart und Haar, ähnlich der Figur bei 3 links.

5. Not. d. Scavi 96, Figur 5. Wir sehen die Frau nach links, wie auf 4, daneben die Gestalt, die eine zweite auf dem Rücken trägt wie bei 4.

6. Ein weiteres Stück in Arezzo zeigt vier nackte, bärtige Phallosgestalten auf einem Schiff.

7. Vier Formstücke (*2292—95*) und ein Sigillatastück (S. 10, 1935) in Tübingen zeigen ähnliche Figuren im Streit miteinander, von denen das Stück *2294* sicher zu Bargathes gehört, während *2295* seine Signatur trägt.

Diese Szenen zu deuten ist außerordentlich schwer, da es sich ohne Zweifel um Nachbildungen von Mimen und Atellanen handelt, die wohl als Travestien bekannter Stücke gedacht sind. Dazu muß man jedoch beachten, daß die als Halbskelette gezeichneten Gestalten, die einen verkümmerten oder die Rippen zeigenden Brustkasten haben, kaum vom Theater übernommen sind, wo man solche Figuren sich nicht auftretend denken kann. Es wirkt also neben dem literarischen Einfluß auch die künstlerische Karrikatur bei der Ausgestaltung dieser Bilder mit. Da unter den arretinischen Gefäßen kein vollständig erhaltenes Stück ist, können wir den ursprünglichen Zusammenhang nicht mehr erschließen. Dazu wissen wir auch aus der literarischen Ueberlieferung dieser Zeit zu wenig von dieser Gattung,

als daß wir hier Sicheres sagen könnten. Wir wissen nur, daß die süditalischen Volkspiele frühe nach Rom gelangten und gerade in augusteischer Zeit unter kleinasiatischem Einfluß zu neuer Blüte im Mimus kamen. (Vgl. Schanz II, 1, 412.)

Wenn wir nach Vorbildern unserer Sigillatafiguren suchen, so ist der Zusammenhang mit den Nilbildern der Campanareliefe unverkennbar (vgl. Kekule-Rohden S. 155 ff.). Wir haben zwar nirgends dieselben Typen, aber starke Anklänge. So zeigen z. B. die beiden Tänzer im Schiff bei Kekule-Rohden Tafel 141 dieselben Verrenkungen wie die Figuren a. a. O. Figur 3. Die Stäbe, die sie tragen, finden wir am selben Ort Figur 2; auch sind die beiden Korbträger der Tafel 141 ithyphallisch wie die Sigillatafiguren. Auch das Sigillatabild Nr. 6, auf dem ein Schiff dargestellt ist, läßt sich in diesen Zusammenhang einreihen, wenn auch die Gestalten Kekule-Rohden Figur 294 nicht mit den unseren übereinstimmen. Sicher jedoch ist, daß es sich um ähnliche Figurenkreise handelt. Darauf, sowie auf die Aehnlichkeit mit kyprischen Reliefvasen hat Dragendorff I S. 78 hingewiesen. Es fragt sich nun, wo wir die Vorbilder zu suchen haben. Hartwig (Philologus, n. F. 12, 1899, S. 497) zeigt, daß unter diesen Darstellungen Stücke sind, auf denen alexandrinische Tempeldienerinnen, „Pallades", dem Tanze der Grylloi zuschauen. Es erscheint also bei dieser Gruppe der alexandrinische Einfluß außerordentlich wahrscheinlich, andererseits ist doch zu erwähnen, daß auch Kabirionvasen ganz ähnliche, groteske Figuren zeigen.[40]) Man wird darnach für die Sigillatabilder an eine Vereinigung von boeotischem und alexandrinischem Einfluß zu denken haben, und zwar wird der Weg zu unseren Bildern nur über Alexandria gegangen sein. Es ist also kaum von einem unmittelbaren Einfluß boeotischer Reliefvasen zu sprechen (Dragendorff I S. 71), sondern Alexandria wird diese Typen vermittelt haben. Um diesen Weg noch wahrscheinlicher zu machen, sei daran erinnert, daß bei den alexandrinischen Hadra-Vasen die Ornamentik und Technik aufs engste mit den Kabirion-Vasen zusammenhängt, und entsprechend könnte auch boeotischer Einfluß die Karrikaturen der Kabirion-Vasen nach Alexandrien übertragen haben (vgl. Pagenstecher in Expedition E. von Sieglin II, S. 37, 40, 41 und 44).

Außer diesen Darstellungen in der Perenniusfabrik bei Bargathes kennen wir ganz ähnliche Figuren von dem Halterner Ateiuskelch

---

[40]) Vgl. A. M. XIII S. 415 f. und Vase in Tübingen Nr. 1361.

(W. M. VI S. 85, Tafel VIII, 19). Ateius wird ähnliche Vorbilder benützt haben wie Bargathes und, ebenso wie dieser, in der Zeit um Christi Geburt besonders beliebte Bilder geben wollen. Für die Datierung des Bargathes ist das auch wieder ein wichtiger Anhaltspunkt.

XI. Skelettbecher.

Dragendorff I, S. 78.

Abgeb.: Monum. Antichi V 1895, Fig. 4—8.

Einige Formstücke für steile Becher in Arezzo zeigen uns Skelettdarstellungen. Das Bildfeld ist stets durch Linien in einzelne Felder geteilt, die oben durch Strichellinien begrenzt sind, die von Blüten oder Blättern ausgehen. In jedem Felde steht ein fein modelliertes kleines Skelett. Die Figuren sind alle von vorn gesehen, der Kopf stets scharf im Profil, die Arme sind nach beiden Seiten gewendet. Die einzelnen Typen unterscheiden sich durch die Haltung der Arme und die Beigaben, die sie in Händen halten — meist sind es Blumen, Kränze oder ein Totenkopf. In einigen Feldern steht neben ihnen ein Aufbau auf Ziegelsteinen, der vielleicht das Grab andeuten soll. Im einzelnen die Typen aufzuzählen ist unnötig. Die angeführten Abbildungen zeigen die wichtigsten Unterschiede. Diese Figuren kommen im Museum Arezzo stets mit dem Stempel des Cerdo vor. Einen andern Skeletttypus verwendet in der Perenniusfabrik Bargathes. Bei ihm liegt ein größeres Skelett vor einem Tisch oder einer Kline mit fein gedrechselten Beinen, der rechte Arm des Skeletts ist am Boden aufgestützt, mit der Linken sucht es sich an der Kline aufzurichten; neben ihm sitzt auf einem Felsblock eine jugendliche nackte männliche Gestalt, die gerade aus einer Schale trinkt. Vor ihm liegt wieder das gleiche Skelett am Boden.

Außerdem möchte ich hier noch erwähnen, daß ein Sigillatastück in Tübingen (Sieglin 25 a), das keiner bestimmten Fabrik zuzuweisen ist, ein Skelett zeigt, das zwei Tiere an den Beinen gepackt hält, während ein zweites Skelett rechts davon sitzt.

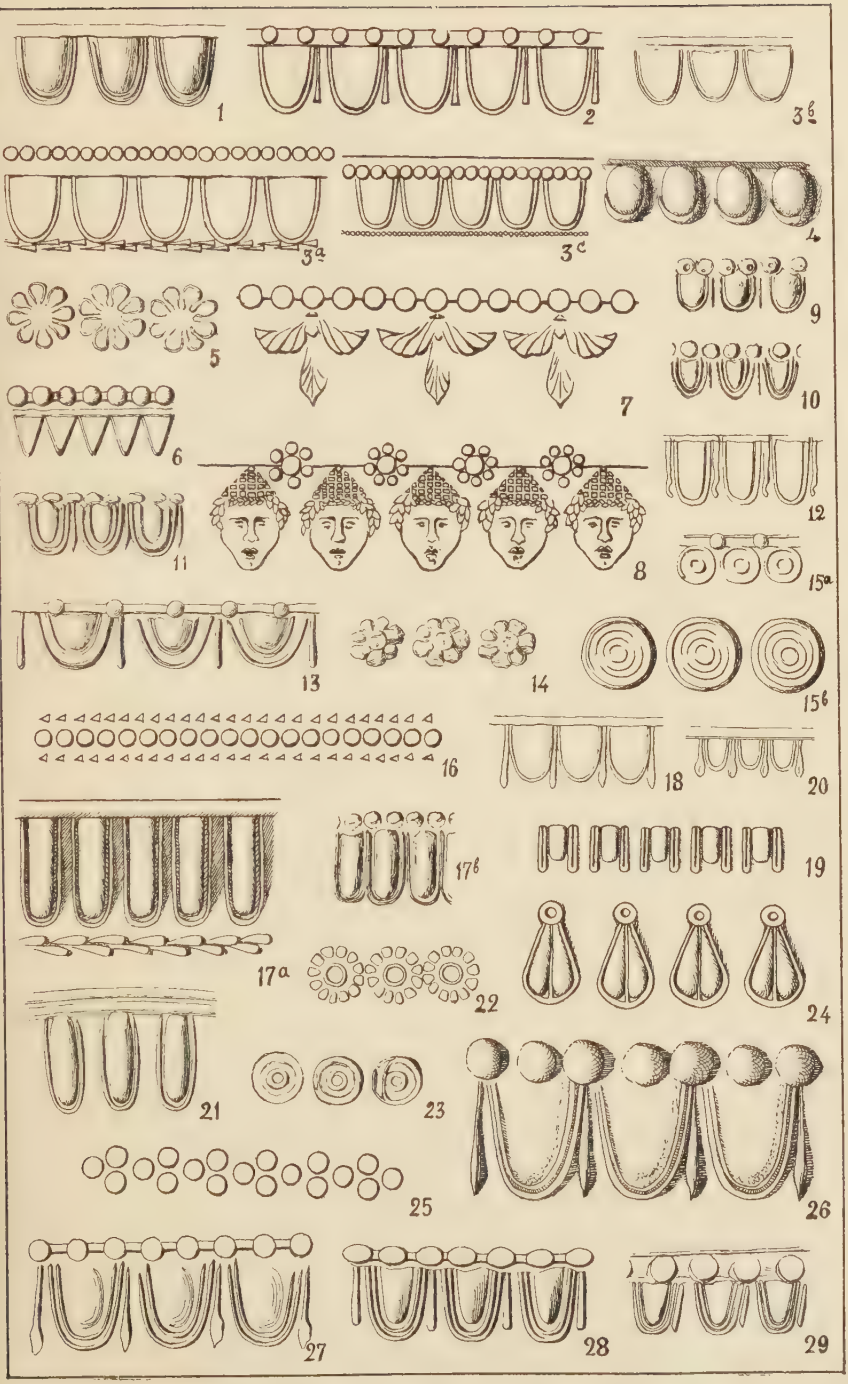
Ein direktes Vorbild für die Skelettbecher des Cerdo ist nicht nachzuweisen; doch ist ein Zusammenhang mit den bekannten Skelettbechern aus Boscoreale [41]) nicht zu bezweifeln. Wir werden

---

[41]) Abgebildet Monuments Piot Bd. V 1899, Tafel 7 u. 8 und Arch.-Anz. 11, 1896. S. 80 ff. Figur 8 u. 9, Springer-Mich. Handb. S. 382.

hier alexandrinischen Einfluß vor uns haben. Dragendorff führt a. a. O. noch weitere Parallelen an und zeigt, daß auch die Sigillatafabrik von Puteoli solche Skelettbecher verfertigt hat. Man hat offenbar solche Gefäße gern gekauft. Die Sitte, bei Gelagen diese Becher zu benützen, ja sogar kleine Skelette aus Metall bei Tisch herumzureichen, sollte die Gäste durch den Hinweis auf den Tod zum Genuß des Augenblicks anreizen.[42])

[42]) Vgl. Petron. Sat. XXXIV, wo Trimalchio beim Zeigen eines Skelettes die Verse spricht: „eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est. sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. ergo vivamus, dum licet esse bene", und E. Caetani Lovatelli in Mon. Ant. V (1895) S. 6 ff. mit Abbildungen solcher Skelette.



Eierstäbe und Zierstreifen arretinischer Töpfereien
(Natürliche Größe).

Lebenslauf.

Ich, Karl Hähnle, bin am 10. April 1888 zu Giengen a. Br., OA. Heidenheim, als Sohn des damaligen Präzeptors Reinhold Hähnle und seiner Frau Emilie geb. Hoffmann geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Nach der Versetzung meines Vaters nach Stuttgart besuchte ich hier von 1895 bis 1897 die Elementarschule und von 1897 bis 1907 das Eberhard-Ludwigs-Gymnasium. Im Sommer 1907 bestand ich die einer Reifeprüfung am Gymnasium gleichstehende Konkursprüfung und bezog im Herbst 1907 als Angehöriger des evangelisch-theologischen Seminars die Universität Tübingen. Bis zum Sommersemester 1911 studierte ich hier klassische Philologie und Archäologie und besuchte Vorlesungen und Seminarien der Herren Adickes, Bohnenberger, v. Fischer, Gundermann, Herzog, Kornemann, v. Maier, v. Meß, Noack, Schiele, Schmid, v. Schwabe (†), Zinkernagel. 4 Semester bekleidete ich die Stelle des studierenden Assistenten am archäologischen Institut und nahm an den wissenschaftlichen Reisen nach München, Paris und in die Provence teil. Im Herbst 1911 bestand ich die 1. und im Herbst 1912 die 2. Dienstprüfung für das humanistische Lehramt. Meine praktische archäologische Ausbildung erhielt ich bei den Ausgrabungen in Haltern i. W. 1912 und 1913 unter der Leitung des Herrn Professors Koepp in Münster i. W., dem ich dafür zu großem Dank verpflichtet bin. Im Winter 1913/14 konnte ich, z. T. mit Unterstützung eines württemb. Staatsstipendiums und des Herrn Geheimrats Dr. E. v. Sieglin, eine Studienreise nach Italien und Sizilien ausführen, wofür ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. Dabei war mir auch ein längerer Aufenthalt in Arezzo und, dank der Freundlichkeit des dortigen Museumsdirektors Gamurrini, ein Studium der dortigen Sigillata möglich. Zurzeit bin ich als wissenschaftlicher Hilfslehrer am Reformrealgymnasium in Stuttgart verwendet. Allen meinen Lehrern bin ich zu großem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Professor Noack, der mir bei der vorliegenden Arbeit immer hilfreich und lehrend zur Seite stand und mir die reichen Sammlungen des Tübinger archäologischen Instituts zu benützen erlaubte.